

## Ein Symposium



Hans-Georg Kemper

## Der Mensch – ein Nichts und ein Gott

Selbsterkenntnis im *Geistlichen Lied*: Luther, Greiffenberg, Herder,  
Goethe und Trakl<sup>1</sup>

### 1. Vorbemerkung

Károly Csúri hat seine zahlreichen Trakl-Studien nunmehr mit einem groß angelegten, theoretisch-methodologisch durchdachten und überaus ergebnisreichen Haupt-Werk gekrönt (Csúri, Károly: Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016 – Im Folgenden zitiert als Csúri 2016a). Darin erscheint Trakls Lyrik als in sich geschlossener, zugleich vielbezüglicher, klar strukturierter und deshalb konstruktiv erschließbarer Kosmos ‚möglicher Welten‘. Denn das „Spezifikum“ jedes einzelnen der Traklschen Texte liegt nach Csúri „offensichtlich in der Eigentümlichkeit, wie mittels Trakl’scher Konstruktionsprinzipien, motivischer und intertextueller Strukturvernetzungen und metaphorischer Abbildungen fein strukturierte, semantisch unerschöpfliche und doch systematisch geordnete Welten etabliert und aufgezeigt werden können.“ (Ebd., S. 197) Und eben die lyrischen Verfahren und Schemata dieser Vernetzungen hat Csúri selbst werkgenetisch bis hin zum komplexen zyklischen Aufbau von Trakls Hauptwerk *Sebastian im Traum* (1915) textgenau und umfassend aufgeschlüsselt und damit die seit Walther Killy verbreitete These von der gewollten Unverständlichkeit der Traklschen Poesie mit einem erklärungsstarken Gegenbeweis konfrontiert.<sup>2</sup>

Überdies freilich hat Csúri sein Analyse-Modell in abschließenden Überlegungen zu dessen möglicher Modifizierung mit Anregungen verbunden und dabei auch eine genuin historische, an Intertextualität orientierte Betrachtungsweise und als Beispiel dazu die „intertextuellen Schemata der Heils- und Unheilsgeschichte als Basis der Erklärung“ ins Spiel gebracht. Das möchte ich hier aufgreifen, ebenfalls in der Absicht, die These von der Unverständlichkeit dieser Poesie in Zweifel zu ziehen, dabei das Hermetische an ihr nicht in Abrede zu stellen, aber in seiner Funktion zu begreifen. Allerdings hat Csúri

1 Überarbeitete und vor allem in den Abschnitten über Georg Trakl erweiterte Fassung eines am 5. Mai 2016 in Szeged zu Ehren von Károly Csúri gehaltenen Vortrags.

2 Killy, Walther: Über Georg Trakl. 3. erw. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S. 21ff. (am Beispiel des Gedichts *Passion*), 50f. u. ö. Vgl. dazu auch die Beiträge in dem Sammelband von Csúri, Károly (Hg.): Georg Trakl und die literarische Moderne. Tübingen: Max Niemeyer 2009.

zugleich vor der Gefahr gewarnt, dass mit einem solchen „Modell“ eine Wertungsperspektive „von außen“ an die Textwelten herangetragen werde, durch die deren Erklärung „von vornherein“ festliege (Csúri 2016a, S. 363). Doch diese aus strukturalistischer Perspektive skizzierte Gefahr lässt sich vermeiden, wenn man den historischen Ansatz nicht selbst wieder als geschlossenes ‚Modell‘ begreift und handhabt, sondern als hermeneutische Frage an eine offene, sich stets weiterentwickelnde und transformierende Wissens-Geschichte der Poesie, in die sich auch ein Autor wie Trakl ein-schreibt und aus der heraus er in Aneignung und Widerspruch die eigene Position findet, weil er sein poetisches Selbst-Bewusstsein nur durch Vergleich mit anderen Autoren und Gattungs-Traditionen zu gewinnen vermag.

Während Csúris Ansatz die These von der grundsätzlichen Fiktionalität aller Literatur, also auch der Lyrik, zugrunde liegt, die „eine Konstruktion mit strengem Systemcharakter darstellt“, deren Konstruktionsprinzipien daher auch immanent erschließbar und erklärbar seien (ebd., S. 16), erprobe ich im Folgenden auf einem literarhistorischen Wege im Bereich der „Heils- und Unheilsgeschichte“ einen intertextuellen Zugang zum *Geistlichen Lied* als einer ihrem Selbstverständnis nach nicht-fiktionalen lyrischen Gattung und deren Aneignung und Transformation in Trakls Lyrik,<sup>3</sup> und ich beziehe zum

- 3 Bis ins 18. Jahrhundert hinein spielt in Deutschland ein fiktionales Lyrik-Verständnis keine Rolle. Im Gegenteil hatte der Pietismus als umfangreiche ‚Singebewegung‘ das für seine Frömmigkeit zentrale *Geistliche Lied* nach dem Vorbild der *Psalmen* als authentischen Ausdruck der Gotteserfahrung sowohl des göttlich inspirierten Dichters wie auch der mitsingenden Gläubigen neu bekräftigt. Und die frommen Autoren der Empfindsamkeit verteidigten dieses Verständnis von geistlicher Lyrik u.a. auch gegenüber dem Versuch von Charles Batteux, das Wesen aller schönen Künste und damit erstmals auch der Lyrik auf die ‚Nachahmung der Natur‘ zu gründen. Dabei verstand Batteux unter Natur Reales und Fiktionales, nämlich „alles was ist, oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können“, und unter „schöner Natur“ den Bereich des Fiktionalen als „das Wahre, das seyn kann“. Charles Batteux: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel. Zwei Teile in einem Band. Dritte von neuem verbesserte u. vermehrte Aufl. Leipzig 1770. Reprint Hildesheim, New York: Olms 1976, S. 26, 41. Dagegen wandte schon sein Übersetzer, der Theologe und Lyriker Schlegel, ein, seine geistlichen Lieder drückten „wirkliche“ und nicht nachgeahmte Empfindungen bzw. Gefühle aus. Und wo die Lyrik sich mit Gott und den „geistlichen Sachen“ beschäftige, sei ihre Wahrheit nicht nur „möglich“, sondern wirkliche, durch göttliche Offenbarung und Inspiration verbürgte Wahrheit. In diesem Sinne dachten auch die anderen Lyriker der Empfindsamkeit (Gellert, Klopstock u. a.) und arbeiteten so dem allgemeinen Lyrik-Verständnis von Herder und Goethe vor, in deren wirkungsmächtiger Genie-Ästhetik das authentische Erlebnis des Autors im Gedicht zentrale Bedeutung gewann. Die „Entwicklung der deutschen Lyrik-Theorie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“ lässt sich „in gewisser Weise als Fortführung der Schlegelschen Position beschreiben.“ So Zipfel, Frank: *Lyrik und Fiktion*. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. 2., erw. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 184–188, hier S. 187f. Dagegen wird die „Vorstellung von der grundsätzlichen Fiktionalität der Lyrik erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer weithin vertretenen Position“ (ebd., S. 186f.), die damit auf die Einbeziehung des konventionalisierten lyrikgeschichtlichen Selbstverständnisses der Autoren und Leser verzichtet. – Davon abgesehen gibt es selbstverständlich fiktive Elemente in der Lyrik, sowohl im Bereich der Redestruktur

besseren Verständnis der in diesen Texten verhandelten Heils- und Unheils-Problematik auch biographische Aspekte mit ein. Denn ein Zentralthema in Trakls Lyrik ist der immer noch nicht genügend ausgelotete Komplex von Schuld und Sühne. Dieser ist zugleich ein Hauptthema des *Geistlichen Liedes*, und schon von daher verwundert es nicht, dass Trakl diese Problematik schwerpunktmäßig in Texten verhandelt, die dieser Tradition zuzurechnen sind. Die beiden Kernkomplexe, an denen er dieses Thema geradezu obsessiv gestaltet, bestimmen zugleich seine Biographie: der Drogenmissbrauch (in den Texten formal und inhaltlich variantenreich als ‚Rausch‘) und die Liebe zu seiner Schwester Grete (in den Gedichten als ‚Schwester‘, ebenfalls mit zahlreichen Motivvarianten). Von daher liegt es nahe, in Trakls Rückgriff auf die Tradition des *Geistlichen Liedes* und in dessen Weiterentwicklung sowie in dem hohen Stellenwert des Themas in seinem Werk eine autobiographische Motivation anzunehmen und einzubeziehen. Dies in der Hoffnung auf einen interpretatorischen Zugewinn über die Machart der Texte, ihre besondere Ästhetizität und Verschlüsselung, über die Obsessivität, die Variationen und Verwandlungen der Motivik auch in den Zyklusstrukturen sowie über die Werkgenese. An den Hauptmotiven ‚Rausch‘ und ‚Schwester‘ verhandeln die Gedichte das Problem der Schuld, mit Hilfe beider suchen sie zugleich Sühne zu leisten. Und genau an dieser Ambivalenz und Ambiguität, die auch Csúri an vielen weiteren Motiven und Schemata aufgezeigt hat, scheitert, wie sich zeigen soll, die poetische ‚Sühne‘ bzw. Erlösung, die der Autor deshalb dann in der Realität durch Suizid mittels einer Überdosis Kokain vollzieht. Die Tragfähigkeit dieser Deutungsperspektive kann ich hier nur an wenigen Beispielen andeuten und muss manche Kontexte voraussetzen, die ich andernorts ausführlich expliziert habe (Kemper, Hans-Georg: *Droge Trakl. Rauschträume und Poesie*. Salzburg: Otto Müller 2014 [Trakl-Studien Bd. 25]).

Trotz großer Übereinstimmung mit Csúris Resultaten ergeben sich von daher doch unterschiedliche Deutungen, Gewichtungen und Perspektiven, und diese mögen – auch in seinem Sinne – als Frage und Anregung zur weiteren Diskussion über Trakl dienen, an dessen 130. Geburtstag 2017 zu erinnern ist.

und Sprecherpositionen („lyrisches Ich“, Rollengedichte wie Goethes *Prometheus*) oder bei den Inhalten und Darstellungsweisen (Imaginationen, Halluzinationen, Rauschvisionen usw.). Allerdings können letztere auch wieder der Authentifizierung dienen, wenn sie – wie oft bei Trakl – den im Rausch erfolgenden Realitätsverlust der Sprechinstanz wiedergeben. Von daher erweist es sich als sinnvoll, sowohl innerhalb der Lyrik als auch bisweilen eines Einzeltextes zwischen fiktionalen und faktualen Elementen zu unterscheiden. – Vgl. zum historischen Zusammenhang auch Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. 10 Bde. Tübingen: Max Niemeyer 1987–2006. Bd. 6.I. *Empfindsamkeit*. 1997, S. 216ff., 222ff. u. ö. Ferner ders.: *Geschichte der deutschen Lyrik*. Bd. 2: *Von der Reformation bis zum Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam 2012, S. 140ff. – Ders.: *Art. Lyrik*. In: Lauer, Gerhard / Ruhrberg, Christine (Hg.): *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam 2011, S. 208–211. – Zur Diskussion um Fiktionalität und Faktualität der Lyrik und ihrer Gattungen in der Geschichte vgl. auch Zymner, Rüdiger: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis 2009, S. 10ff.

## 2. Das *Geistliche Lied* als Erbe der Reformation

### 2.1. Der Psalter als ‚Gnothiseauton‘

„Was ist der Mensch?“ Diese Frage beschäftigt den Menschen, seit er denken kann, und sie verknüpft sich aufs Engste mit der berühmten Inschrift aus dem Vorraum des Apollo-Tempels in Delphi: „Gnothi seauton“ – „(er-)kenne dich selbst“. Dass der Mensch sich diese Frage – und dieser Aufgabe – stellen kann, bezeugt seine Besonderheit unter den Lebewesen auf der Erde. Und um sich zu erkennen, muss er sich in Beziehung zu etwas anderem setzen. In unserer abendländischen Kulturgeschichte waren dabei drei Bezüge maßgeblich: der auf Gott in Religion und Kultur, der auf die (häufig selbst als göttlich verstandene) Natur in Mythologie und Philosophie und die Rückbesinnung auf die Geschichte, deren Teil auch die Literaturgeschichte ist. Und hier wiederum bietet insbesondere das Drama berühmte Beispiele des Nachdenkens über das Rätsel Mensch, um hier nur an die Explikation seiner „ungeheuren“ Natur in Sophokles’ *Antigone*, im Monolog von Shakespeares *Hamlet* oder im *Reyen der Höfflinge* von Andreas Gryphius’ *Leo Armenius* zu erinnern. Weitgehend vergessen ist demgegenüber die Gattung des *Geistlichen Liedes*, immerhin die größte und angesehenste Gattung der deutschen Dichtkunst in der Frühen Neuzeit, die aber auch noch in der Lyrik der Moderne – wie sich am Beispiel Trakls zeigen soll – eine bedeutende Rolle spielt. Sie hat – beginnend mit der *Bibelpoesie* und der berühmten Frage von Psalm 8: „Was ist der Mensch“? – nicht weniger historisch aufschlussreiche Beiträge zur menschlichen Selbsterkenntnis geleistet. Das können im Folgenden nur einige ‚epochale‘ Beispiele zeigen, und diese wiederum bieten eine Wissens- und Verständnisbasis, auf die Trakl zum Teil schon mit den Titeln seiner Beiträge zur geistlichen Poesie zurückgreift und deren konträres Menschenbild für seine geistliche Poesie grundlegend ist. Und vor dieser Folie wird zugleich deutlich, wie er diese Gattung und deren Tradition der Selbsterkenntnis in die Moderne hinein fort-schreibt.

Weithin vergessen ist dabei heute, dass die Geschichte des deutschsprachigen *Geistlichen Liedes* mit der Reformation beginnt, deren 500. Jahrestag 2017 ansteht.<sup>4</sup> Fast alle bedeutenden deutschsprachigen Dichter bis zur Romantik gehörten dem Luthertum an und haben geistliche Poesie verfasst. Martin Luther selbst begründete das *Geistliche Lied* vor allem mit Verweis auf die *Psalmen*. Diese als vom Heiligen Geist inspirierte biblische Poesie bezeuge das göttliche Wohlgefallen am geistlichen Gesang und erfordere dessen Fortsetzung.<sup>5</sup> Und Luther empfahl die *Psalmen* als Medien der Selbsterkenntnis:

4 Vgl. dazu Kemper 2012, S. 14ff., 24ff.

5 So Ps 96,2: „Singet dem Herrn ein neues Lied. Singet dem Herrn, alle Welt.“ Vgl. auch Kol. 3,16. Vgl. dazu auch Luther, Martin: Die Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch. In: Ders.: Ausgewählte Schriften. Hg. v. Karin Bornkamm und Gerhard Ebeling. 5 Bde. Frankfurt a. M.:

Weil die heiligen Sänger durch ihre Lob-, Dank- und Klagegesänge in den „Sturmwinden ihres Lebens“ „mit grossem ernst in der aller trefflichsten sachen mit Gott selber geredet haben“, legen sie „jr hertz vnd gründlichen schatz jhrer Seelen vns fur“, und dies in einer authentischen, aufrichtigen „Sprache des Herzens“, in der jeder Mitsinger und -beter seine eigenen Herzens-Anliegen wiederfindet.<sup>6</sup> Daher resümiert Luther: „Ja du wirst auch dich selbs drinnen / vnd das rechte Gnotiseauton [!] finden / Da zu Gott selbs vnd alle Creaturen.“ (Ebd., S. 967) Von Anfang an also – und nicht erst seit dem lyrischen Subjektivismus des 18. Jahrhunderts – gelten die *Psalmen* und die poetologisch aus ihnen (in Konkurrenz zur ‚heidnischen‘ Antike) abgeleiteten Formen von *Hymne*, *Ode*, *Elegie* oder *Erlebnisgedicht* als herausragende und nachzuahmende Medien der (auch poetologischen) Selbstreflexion und der lyrischen Selbstaussprache des Subjekts, seines Leids, seiner Sündenklage, Trauer und Melancholie bis hin zu ekstatischen, inspirativen Aufschwüngen ins Göttliche, zu prophetischen Selbstermächtigungen sowie zu Selbstvergottungsphantasien.<sup>7</sup> Und aus Luthers Charakterisierung der *Psalmen* wird deutlich, dass das Ich der Sänger ebenso wie die ‚Ich‘ sagende Sprechinstanz des *Geistlichen Liedes* – wie analog auch beim Gebet – zwar kein individuelles, aber auch kein fiktionales, sondern ein gnomisch-repräsentatives Ich ist, das Glaubenswahrheiten bekennt oder so authentisch bekundet, dass die Adressaten in diesem Ich das eigene Bekenntnis wiederfinden und mitvollziehen können.

## 2.2. Kirchenlied und geistliches Lied

Neben die *Psalmen* trat im liturgischen Gebrauch von Gottesdienst und Hausandachten in der Funktion des *Kirchenlieds* eine Fülle von Bekenntnis- und Frömmigkeitsformen:

Insel Verlag 1982. Bd. 5. Kirche, Gottesdienst, Schule, S. 226f. Ders.: Die Vorrede zum Leipziger Gesangbuch des Valentin Bapst 1545. Ebd., S. 284f. Vgl. dazu auch Jenny, Markus: Gesangbuchvorreden. Lieder. Gebete. Ebd., S. 222–225.

- 6 Luther, Martin: Vorrede auff den Psalter. In: Ders.: Biblia. Das ist die gantze Heilige Schrifft. Deutsch auff's new zugericht. Wittenberg 1545. Hg. v. Hans Volz unter Mitarbeit v. Heinz Blanke. Bd. 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1974, S. 964–968, S. 965f. Der Psalter sei als „kleine Biblia“ ein „Exempelbuch von der gantzen Christenheit oder allen Heiligen zusammen“ (ebd., S. 964). So inthronisiert Luther, für den Gott ein „Herzens“-Gott ist, ungemein folgenreich die „einfältige“, aufrichtige, emotionale „Sprache des Herzens“ nach dem Vorbild der *Psalmen* als Sprache des *Geistlichen Liedes*, und dieses in der lutherischen Erbauungsliteratur ebenfalls gepflegte Ideal wurde schließlich zur Grundlage der modernen, säkularen ‚Erlebnislyrik‘ des Sturm und Drang.
- 7 Vgl. dazu Till, Dietmar: Die Psalmen als Modell poetischer Rede. Umriss eines Diskurses, ca. 1650–1850. In: Morgen-Glantz 22. 2012, S. 35–54. Detering, Heinrich: Lyrik und Religion. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik (Anm. 3), S. 119–128, hier S. 122f.: „Die Psalmen als kanonisches Grundmodell religiöser Lyrik.“ Zur prophetisch-lyrischen Selbstermächtigung in Quirinus Kuhlmanns *Kühlpсалter* sowie in Klopstocks *Oden* vgl. Kemper 2012, S. 54ff., 154ff.

für die Belange des Kirchenjahres, seine Feiertage und die sonntäglichen Perikopen oder die Morgen- und Abendandachten, aber auch für herausragende, je aktuelle kalendarische und historische Ereignisse. Die Fülle der Formen und Funktionen deutet schon darauf hin, dass ‚geistlich‘ keine formale Gattungsbestimmung ist, sondern als Gegensatz zu ‚weltlich‘ im weitesten Sinne religiöse Inhalte meint, im Luthertum vor allem Dinge des biblisch-christlichen Glaubens, der Kirche, ihres Kultus und ihrer Geschichte. Aber in dieser ereigneten sich auch durch die Betrachtung von Schöpfer und Schöpfung, göttlicher Liebe und Ordnung Annäherungen an ursprünglich weltliche Themenbereiche wie Natur oder Liebe, in denen sich auch geistliche und weltliche Lyrik schon seit dem 17. Jahrhundert mehr und mehr durchdrangen (analoge Austauschprozesse vor allem in Trakls reifer Poesie sind also Fortschreibungen einer langen Tradition). Und da sich im Luthertum das Wichtigste – die Frage nach dem persönlichen Gewinn des Heils („Wie bekomme ich einen gnädigen Gott?“) – als eine von Geistlichkeit und Gemeinde nur begleitete und unterstützte Angelegenheit jedes Einzelnen und seines Gewissens darstellt, dem das Recht auf Prüfung der kirchlichen Lehre zugebilligt wird (nach 1. Thess. 5, 21), hat auch das individuelle, von den *Psalmen* inspirierte Gedicht – sei es als Lied oder als Lese-Gedicht – einen herausgehobenen Status, den gerade bedeutende Autoren zur poetisch reflektierenden Selbstorientierung genutzt haben.<sup>8</sup> Denn wo es um die Beziehung zu Gott geht, geht es ja immer auch um die Selbstorientierung des Menschen. Und hier stand das lutherische Menschenbild in scharfer Abgrenzung zu konkurrierenden, auch als häretisch empfundenen Anthropologien.

### 3. Der Mensch – ein Nichts vor Gott und ein Gott vor der Welt

#### 3.1. Der Mensch als erbsündiges ‚Nichts‘ bei Luther

So modern Luther einerseits seinen Anhängern und auch bedeutenden protestantischen Denkern von Heine bis Nietzsche erschien – und zwar als Begründer der deutschen (Literatur-)Sprache durch seine Bibelübersetzung, als Neubegründer des *Geistlichen Liedes*, als Dulder auch der weltlichen Kunst und Literatur, als Initiator der von ihm

8 Martin Luther selbst schrieb 36 *Geistliche Lieder*, darunter neben der berühmten Aktualisierung von Ps 46 *Ein feste burg ist unser Gott* auch das *Bußlied Aus tiefer Not schrei ich zu dir* als Aneignung von Ps 130, dessen Vulgata-Text mit den Versen beginnt: „De profundis clamavi ad te Domine / Domine exaudi vocem meam.“ Und allein schon zu diesem Psalm und unter dem Titel *De profundis* hat sich eine spezielle Gattungsgeschichte des ‚Gnothiseauton‘ herausgebildet, in die sich auch noch Georg Trakl und andere Dichter der Moderne – Baudelaire ebenso wie Rimbaud – eingeschrieben haben. Aber schon diese Namens-Trias zeigt: Um 1900 spielt eine konfessionsgeschichtliche Rückbindung des *Geistlichen Liedes* und einzelner seiner Typen keine signifikante Rolle mehr. Vgl. dazu auch Thauerer, Eva: *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*. Berlin: Weidler Buchverlag 2007, S. 10f.



hochgeschätzten Musik und vor allem durch seine legendäre, vor Kaiser und Reich erstrittene „Denkfreiheit“ im Bereich der Religion, so restaurativ wiederum wirkte schon auf viele Zeitgenossen sein von der Orthodoxie hartnäckig verteidigtes Menschenbild (vgl. Kemper, Hans-Georg: Hermetik – das ‚Andere‘ im Luthertum. Zur Diskussion um die Anfänge deutscher Naturlyrik. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2016, S. 21ff. [Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Bd. 20. H. 1/2] – Im Folgenden zitiert als Kemper 2016a). Bezugspunkt für die lutherische Anthropologie ist die Bibel als entscheidende Offenbarungsquelle Gottes. Adam und Eva hatten ihre ursprüngliche Gottebenbildlichkeit durch den Sündenfall verloren. Dieser bestand in der teuflisch-luziferischen Versuchung des „eritis sicut Deus“ (Gen 3,5). Wegen dieser ‚Todsünde‘ hatte Gott sie aus dem Paradies in die ständig von Elend, Not und Tod bedrohte irdische Existenz verwiesen. Im Vergleich zu Jehova, dem allmächtigen Schöpfer der Welt und alleinigen Lenker ihrer Geschichte, war der Mensch ein ohnmächtiges ‚Nichts‘. Die Erbsünde ist für Luther eine von Generation zu Generation vererbte psychophysische Defizienz, sie bedeutet auch den Verlust des freien Willens, eine Neigung zu Bosheit und Triebhaftigkeit, die der Teufel mit seinen Dämonen ständig auszunutzen sucht, sowie eine Schwächung der Vernunft (Kemper 2016a, S. 21ff., 59ff.). „Mit unsrer Macht ist nichts getan / wir sind gar bald verloren“, heißt es in Luthers berühmtem Kirchenlied *Ein feste Burg ist unser Gott*.<sup>9</sup> Deshalb hängt die ewige Seligkeit allein vom Glauben an das stellvertretende Kreuzesopfer des Gottessohnes Jesus Christus ab.

Zwar ist Gott auch nach Artikel I des Glaubensbekenntnisses der „Allmächtige, Schöpfer Himmels und der Erde“, der die Welt aus ‚Nichts‘ geschaffen, ihr eine stabile Ordnung gegeben und sie dem Menschen als Lebensraum angewiesen hat. Aber die Schöpfungslehre bleibt im Luthertum wie in der Bibel selbst ein Stiefkind gegenüber der geschichtsorientierten Heils- und Erlösungslehre (Kemper 2016a, S. 66ff.). Doch gerade dieses Feld der Schöpfung wurde dann im Laufe der Frühen Neuzeit mehr und mehr zum Schlacht-Feld in der Auseinandersetzung mit dem Hegemonie- und Deutungsanspruch der Kirchen. Denn die Aufklärung brachte sich im Zeichen der Natur in Stellung. Und diese wurde als Objekt menschlicher Forschung und Selbsterkenntnis zum Einfallstor für ‚Häresien‘ aller Art, auch in der Naturlyrik als *dem* literarischen Paradigma der Moderne seit dem Sturm und Drang (ebd., S. 214ff.)

9 Vgl. Jenny, Markus (Hg.): Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern. Zürich: Theologischer Verlag 1983, S. 109. Dieses Menschenbild verbreiten Luthers Lieder bis heute. So *Nun freut euch, lieben Christen gmein*: „Mein Sünd mich quälte Nacht und Tag, / darin ich war geboren. / Ich fiel auch immer tiefer drein. / Es war kein Guts am Leben mein. / Die Sünd hatt’ mich besessen. // Mein guten Werk, die galten nicht; es war mit ihn’ verdorben. / Der frei Will haßte Gotts Gericht; / er war zum Gut’n gestorben.“ Ebd., S. 259f.



### 3.2. Der Mensch als ‚sterblicher Gott‘ in Hermetik und Renaissance

Als größte ‚Häresie‘ erschien allen christlichen Konfessionen eine – gerade für diese Naturlyrik konstitutive – Philosophie oder Religion, welche die Natur unmittelbar (emanativ) aus Gott entstehen ließ und sogar noch pantheistisch mit Gott in eins setzte und von daher den Menschen als mikrokosmischen Spiegel dieses göttlichen Makrokosmos betrachtete. Eine solche heidnisch-mythologische Naturphilosophie und -religion war nun aber in der Renaissance wiederentdeckt und publik gemacht worden. Als Autor der *Corpus Hermeticum* genannten Sammlung von Offenbarungsschriften galt der ägyptische Gott Thot, der als Hermes (von gr. ‚herma‘ Felsen, Stein) in die griechische und als Merkur in die römische Mythologie eingewandert war. Charles Baudelaire beschwört ihn schon im Eingangsgedicht *Au Lecteur* seiner *Fleurs du Mal* ironisch als „Satan Trismegiste“<sup>10</sup>, und Hermes begrüßt auch als große Statue des Bildhauers Bartholomäus von Opstal (1689) am Eingang des Mirabellgartens in Trakls Heimatstadt Salzburg die Besucher bis heute als geflügelter Götterbote. Der Renaissance-Autor Pico della Mirandola berief sich 1496 in seiner berühmten Rede *Über die Würde des Menschen* auf Hermes. Dieser habe den Menschen „ein großes Wunder“ genannt, und dies wegen seiner Sonderstellung unter allen erschaffenen Wesen.<sup>11</sup> Tatsächlich heißt es im *Corpus Hermeticum*: „Denn der Mensch ist ein göttliches Lebewesen und lässt sich auch nicht mit den anderen Lebewesen vergleichen, die auf der Erde leben [...] Deshalb muß man es auszusprechen wagen, dass der irdische Mensch ein sterblicher Gott und der Gott am Himmel ein unsterblicher Mensch ist.“ (CHD, S. 113; vgl. dazu Kemper 2016a, S. 29ff.)

Trotz offizieller Unterdrückung lebten diese Ideen in verschiedenen Geheimwissenschaften (Alchemie, Magie, Astrologie, auf die Hermes’ Beiname ‚Trismegistos‘, der ‚Dreimalgrößte‘, bezogen war) und Denkrichtungen weiter (so in Spiritualismus, Pan- und Theosophie sowie in der einflussreichen Medizin-Schule des Paracelsus, dessen Grab sich in Salzburg befindet; vgl. ebd., S. 77ff.). In den spiritualistischen und theosophischen Versuchen, christliches und hermetisches Gedankengut zu verbinden,

10 Baudelaire, Charles: Die Blumen des Bösen. Französisch / Deutsch. Auswahl, Übertragung u. Nachwort v. Wilhelm Richard Berger. München: Wilhelm Heyne 1982, S. 10f.

11 Pico della Mirandola: De dignitate hominis. Lateinisch und deutsch. Eingeleitet v. Eugenio Garin. Bad Homburg v. d. H. / Berlin / Zürich: Verlag Gehlen 1968, S. 27. Im *Corpus Hermeticum* lautet die von Pico zitierte Stelle: „Deswegen, Asklepios, ist der Mensch ein großes Wunder, ein Lebewesen, das Verehrung und Anerkennung verdient. Denn der Mensch geht in die Natur Gottes über, als ob er selbst Gott wäre; [...]“ Das *Corpus Hermeticum* Deutsch. Übersetzung, Darstellung und Kommentierung in drei Teilen. Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften bearbeitet u. hg. v. Carsten Colpe u. Jens Holzhausen. Teil I: Die griechischen Traktate und der lateinische ‚Asclepius‘. Übersetzt u. eingeleitet v. Jens Holzhausen. Stuttgart: Bad Cannstatt 1997, S. 259. – Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle CHD.

wurde der Sündenfall auf die Sexualität bezogen: Für das *Corpus Hermeticum* war Gott androgyn, ebenso – das lehrte vor allem der bis zu Novalis einflussreiche Jakob Böhme – der erste Mensch als sein Abbild, dessen Körper noch ganz dem jetzigen Gold glich. Solange der paradiesische ‚Adam‘ Göttliches imaginierte, blieb er in diesem herrlichen Stand. Doch als er – im biblischen Symbol des Apfels – sich „Irdisches“ ‚ein-bildete‘, verlor er seine Androgynität und wurde in Mann und Frau geteilt. Darin, dass sich Adam und Eva „erkannten“, besteht nach Böhme der schwerwiegende Sündenfall: „Jetzt gehet die heftige Imagination des Mannes und Weibes an, dass sich eines begehret mit dem andern zu mischen.“<sup>12</sup> Die Erlösung des Menschen besteht dann darin, mit Hilfe der ihm verbliebenen magischen Macht der Imagination sich wieder ins Göttliche hinein- und zurückzubilden, damit die ‚himmlische‘ Androgynie wiederzuerlangen und die Wunde der Sexualität ein für alle Mal zu schließen. Diese Gedanken führten im protestantischen Spiritualismus und radikalen Pietismus bis zu Gottfried Arnold, dem ‚geistlichen‘ Gewährsmann des jungen Goethe, zu mönchischen, leib- und ehefeindlichen Verhaltensformen und zu einer Hochschätzung der Imagination als eines magischen Mediums der Elevation ins Göttliche auch in der Poesie. Sie wirkten ferner bis zum pietistisch sozialisierten Novalis, einem bedeutenden „Bruder im Geiste“ für Trakl, und auf sie berief sich auch noch Otto Weininger in seinem frauenfeindlichen Bestseller *Geschlecht und Charakter* (1903ff.), der sich auch in Trakls Privatbesitz befand.<sup>13</sup>

Die frühneuzeitlichen Anhänger hermetischer Weisheit konnten sich für ihr Gottes- und Menschenbild aber sogar auf wichtige Kernideen berufen, die sich aus altägyptischer Weisheit bereits in das *Alte Testament* selbst eingeschlichen hatten. So auch in einige spät entstandene Schöpfungspsalmen wie in *Psalm 8*:<sup>14</sup>

2. Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen, du, den man lobet im Himmel!

4. Wenn ich sehe die Himmel, deiner Finger Werk, den Mond und die Sterne, die du bereitet hast;

- 12 Böhme, Jakob: *De incarnatione verbi, oder Von der Menschwerdung Jesu Christi* (1620). In: Ders.: *Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden*. Neu hg. v. Will-Erich Peuckert. Stuttgart 1955ff. Hier Bd. 4. Abschnitt V. 1957, S. 90. Vgl. dazu Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit* (Anm. 3). Bd. 3: *Barock-Mystik*. 1988, S. 142ff.
- 13 Vgl. HKA II, S. 727. – Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Nachdr. d. 1. Aufl. Wien 1903, München 1980, S. 13 u. ö. Vgl. zur Geschichte u. Verbreitung des Androgynie-Mythos vor allem Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln / Wien: Böhlau Verlag 1986, S. 177ff. (zur Frühromantik), S. 281ff. (zu Trakl und Weininger).
- 14 Vgl. dazu Kemper, Hans-Georg: *Un-/Biblicher Schöpfungsgesang. Psalm 8 und die Anfänge der deutschen Naturlyrik*. In: Alt, Peter-André / Wels, Volkhard (Hg.): *Religiöses Wissen in der Lyrik der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 259–286. – Janowski, Bernd: *Der ganze Mensch. Zu den Koordinaten der alttestamentlichen Anthropologie*. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 113 (2016), H. 1. S. 1–28, hier S. 20ff. Zur poetischen Rezeption von Ps 8 vgl. auch Anderegg, Johannes: *Lorbeerkrantz und Palmenzweig. Streifzüge im Gebiet des poetischen Lobs*. Bielefeld: Aisthesis 2015, S. 104ff. (Weckherlin), 106f. (Gryphius) u. ä.

5. was ist der Mensch, dass du seiner gedenkst, und des Menschen Kind, dass du dich seiner annimmst?
6. Du hast ihn wenig niedriger gemacht denn [als] Gott, und mit Ehre und Schmuck hast du ihn gekrönt.
7. Du hast ihn zum Herrn gemacht über deiner Hände Werk; alles hast du unter seine Füße getan:
10. Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen!

Der Mensch also ein Paradox: ein Nichts gegenüber Gott (V. 5) und ein Gott im Angesicht der Schöpfung (V. 6f.)! Der Psalm ist biblisch, weil er in der *Bibel* steht, und unbiblisch, weil er die Lehre vom Verlust der Gottebenbildlichkeit und vom Sündenfall ignoriert. Daher war sein Wortsinn schon für das *Neue Testament* eine Provokation und wurde dort nur auf den „Menschensohn“ Christus bezogen (1. Kor 15, 27; Hebr 2, 6-9; vgl. Mt 21, 15f.), den Gott hier erhöht und als Schöpfer und Erhalter der Welt eingesetzt habe. Auch Luther übernahm diese Umdeutung auf Christus in seiner Übersetzung (1545). Aber es gab mutige Autoren, die auf den Wortsinn der *Vulgata* zurückgriffen und ihn zu einer kühnen Deutung des Menschen nutzten. Zu ihnen gehört die bedeutende und gelehrte österreichische Lutheranerin und Barockmystikerin Catharina Regina von Greiffenberg.

#### 4. Das ‚Ich‘ als Gottes auserwähltes Schöpfungs-Ziel: Greiffenberg

Für Greiffenberg wird Gottes Schöpfungsakt zur Grundlage ihrer Positionsbestimmung des Menschen. Und daraus leitet sie dessen göttlichen Status in ihrer Sammlung *Geistlicher Sonette / Lieder und Gedichte* (1662) ab. Hier erklärt sie sich die Zuwendung zu dem armseligen und hilflosen Menschen aus Gottes Haupteigenschaft, seiner allen menschlichen Verstand übersteigenden, weil eigentlich grundlosen Liebe. Diese zeigt sich für sie grundlegend im „Wunder“ seines Eingehens in die Kreatürlichkeit der Welt. Sie begründet die Kosmogonie nämlich mit Gottes in der Vorhersehung gefassten Absicht: „daß du uns schuffst / geschah allein uns zuerhöhen“.<sup>15</sup> Für ihre Argumentation verbindet sie christlich-lutherisches Glaubensgut mit hermetisch-pantheistischen Vorstellungen (Gott geht als „Allheit“ in seine Geschöpfe ein). Dies deutet sich auch im Sonett *Über Gottes gnädige Vorsorge* an. Es ist unausgesprochen eine kühne Meditation über Psalm 8 und versucht, die christlich-lutherische Sicht von Schöpfung und Mensch

15 Greiffenberg, Catharina Regina von: *Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte*. Mit einem Nachwort zum Neudruck v. Heinz-Otto Burger. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1967, S. 10. Zu Greiffenberg vgl. u. a. Dane, Gesa (Hg.): *Scharfsinn und Frömmigkeit. Zum Werk von Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694)*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2013. – Schnyder, Mireille (Hg.): *Das Wunderpreisungsspiel. Zur Poetik von Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. – Kemper 2016a, S. 184–213.

als einem göttlichen Werk ‚aus Nichts‘ und ‚als Nichts‘ zu einer paradoxen Vergöttlichung des Menschen im ‚Geist‘ des *Corpus Hermeticum* umzudeuten (Greiffenberg 1967, S. 12):

Ach hoher Gott / vor dem die Sternen gleich dem Staube /  
die Sonn' ein Senffkorn ist / der Mond ein Körnlein Sand /  
der ganze Erden Ball ein Pflaumen auf der Hand.  
Verwunders voll hieob / ich mich schier ganz betäube (= betäube, erstarre).  
Wann deine Hautobacht' / auf mich ein nichts / ich glaube /  
Ja! reich erfahmer spür' / im Tausendschickungs=Stand (= Stand göttl. Schickung, Fügung):  
So scheints / auf mich allein sey all dein Fleiß gewandt,  
nur dieses Wunders Art zu preißen mir erlaube.  
Ich bin ein Nichts / aus nichts: durch deine Gnad so viel /  
dass deiner Güte Mäng' ich ein eintreffends Ziel.  
der Menschen bößer Sinn möcht' diß vor Hoffart achten.  
Doch ists der Demutgrund / Gott / deine Werk betrachten.  
Ich bin / wie ich gesagt / ein Nichts: mein Alles du.  
Hat (Wunder!) Allheit dann in Nichtes ihre Ruh?

Im unmittelbar anschließenden Sonett erblickt sich das Ich ohne rhetorisches Fragezeichen in paradoxaler Selbstbestimmung als ein „Stäublein“ im All und als „der Allmacht Pracht=geschöpf“, weil es sich zum „höchsten EhrenZiel“ – der Vereinigung mit Gott – auserwählt weiß (ebd., S. 13). – Dies ist nur *ein* Beispiel für die Komplexität der religions- und literaturgeschichtlichen Situation in der sog. Barockzeit. In ihr erobert sich die Dichtkunst mitunter Freiräume für eigene Orientierungsversuche über Gott und Mensch. Ein starkes, im Ansatz bereits individuelles, jedenfalls nicht mehr gnomisches, sondern sich vom Kirchen-Dogma lösendes Ich greift zur Deutung christlicher Schöpfungs- und Erlösungslehren auch auf mythologisch-hermetisches Gedankengut zurück, die Poesie wird zum Medium der Kommunikation und zur Projektionsfläche zwischen Ich und einer ‚ebenbildlichen‘, als All-Natur verstandenen Gottheit. Damit ist hier bereits eine Konstellation gegeben, wie sie noch einmal ein Jahrhundert später im Sturm und Drang zum Durchbruch der modernen Poesie in Form von ‚erlebnishafter‘ Natur- und Liebespoesie führt.

## 5. Selbstvergottung des Subjekts im Zeichen der Mythologie: Herder und Goethe<sup>16</sup>

### 5.1. Gott als Ur-Poet und das gottebenbildliche Dichter-Ich bei Herder

Der lutherische Theologe und ‚Vater des Sturm und Drang‘ Johann Gottfried Herder verstand die bilderreiche Sprache der Bibel im Anschluss an die *Aesthetica in nuce* seines Mentors Johann Georg Hamann als eine Art göttlicher Ur-Poesie, als Schatzhaus von Mythen, und er zählte auch das *Corpus Hermeticum* als *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* zur göttlichen Offenbarung.<sup>17</sup> Von da aus begründete er im Rückgriff auf die schon für Greiffenberg wichtigen hermetischen Ideen ein Bild vom Dichter als göttlich inspiriertem Genie, das sich wie Gott ebenfalls in einer gefühlhaften, bilderreichen Poesie offenbarte. So in seinem geistlichen *Morgengesang Die Schöpfung* (1773). Hier ermächtigt sich das Ich im Spiegel einer als lebendig und verwandtschaftlich empfundenen ‚All-Natur‘ in genialem Schöpfertum bis hin zur Gottähnlichkeit und ‚Selbstvergottung‘:<sup>18</sup>

Ich wie Gott! Da tritt in mich  
Plan der Schöpfung, weitet sich  
Drängt zusammen und wird Macht!  
Endet froh und jauchzt: vollbracht!

[...] Ich  
bins, in dem die Schöpfung sich  
punktet, der in alle quillt  
und der Alles in sich füllt! –

[...]  
Fühle dich, so fühlst du Gott  
In dir, in Dir fühlt sich Gott.

Die Sprechinstanz dieser Verse fühlt sich wie der Schöpfer und bringt in kreativer Genialität eine (poetische) Schöpfung hervor, in der sich Gott selbst wiederfindet. Ja, das Ich ist nicht nur Gottes Ebenbild, sondern selbst sogar Gott, und die mystische ‚unio‘-Erfahrung wird hier auf den Welt-Schöpfer bezogen, der sich gerade im ‚Welt‘ erzeugenden

16 Die folgenden knappen Hinweise zu Herder und Goethe werden mit Verweisen auf weitere Literatur ausführlich begründet in Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit (Anm. 3). Bd. 6.II. Sturm und Drang: Genie-Religion. Tübingen: Max Niemeyer 2002, S. 149ff., 287ff. Vgl. dazu auch Kemper 2016a, S. 259ff.

17 Herder, Johann Gottfried: Älteste Urkunde des Menschengeschlechts. 2 Bde. 1774/76. In: Ders.: Schriften zum Alten Testament. Hg. v. Rudolf Smend. Frankfurt am Main: Klassiker Verlag 1993, S. 179–660 (Werke in 10 Bdn. Bd. 5).

18 Herder, Johann Gottfried: Morgengesang. In: Ders.: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Klassiker Verlag 1990, S. 812f. (Werke in 10 Bdn. Bd. 3).

Genie liebend wieder erkennt. Gerade aus dem poetologischen Bezug auf die religiösen Traditionen gewinnt hier das moderne Subjekt seine Emanzipation zum freien Schöpfer.

## 5.2. Griechisch-christliche Religiosität als Medium der Selbstbefreiung bei Goethe

Die großen mythologischen Hymnen des jungen Goethe sind ihrerseits ein vielfältiges Echo auf die christliche und hermetische Tradition und auf Herders daraus abgeleitete Position. Berühmt sind dabei die beiden komplementär zu verstehenden Hymnen *Prometheus* und *Ganymed*. In ihnen greift Goethe – wie von Herder gefordert – auch auf den Fundus der antiken Mythologie zurück, um darin den eigenen Autonomieanspruch des Genies und Individuums zu proklamieren. Das lange, hier nur gekürzt zitierbare Rollengedicht *Prometheus* verwandelt die Aufgabe des von Klopstock nach dem Vorbild der *Psalmen* freirhythmisch neu gestalteten *Hymnus* zum Lobpreis Gottes in die Anti-Hymne einer Gerichts- und Strafrede:<sup>19</sup>

Bedecke deinen Himmel Zeus  
Mit Wolkendunst!  
Und übe Knabengleich  
Der Disteln köpft  
An Eichen dich und Bergeshöhn!  
Mußt mir meine Erde  
Doch lassen stehn,  
Und meine Hütte  
Die du nicht gebaut,  
Und meinen Herd  
Um dessen Glut  
Du mich bencidest.

Ich kenne nichts ärmers  
Unter der Sonn als euch Götter.  
Ihr nähret kümmerlich  
Von Opfersteuern  
Und Gebetshauch  
Eure Majestät  
Und darbtet wären  
Nicht Kinder und Bettler  
Hoffnungsvolle Toren.

[...]

19 Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte 1756–1799. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt am Main: Klassiker Verlag 1987, S. 203f. (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. v. Dieter Borchmeyer u. a. I. Abteilung. Sämtliche Werke. Bd. 2).

Wer half mir wider  
Der Titanen Übermut  
Wer rettete vom Tode mich  
Von Sklaverei?  
Hast du's nicht alles selbst vollendet  
Heilig glühend Herz  
Und glühtest jung und gut  
Betrogen, Rettungsdank  
Dem Schlafenden dadoben

[...]

Hier sitz ich, forme Menschen  
Nach meinem Bilde  
Ein Geschlecht das mir gleich sei  
Zu leiden zu weinen  
Genießen und zu freuen sich  
Und dein nicht zu achten  
Wie ich! (G I, S. 203f.)

Prometheus, ein Titanen-Sohn, rebelliert hier gegen Zeus, den er gleich anfangs in den transzendenten ‚Himmel‘ verweist, wo dieser seine ‚Macht‘ wie ein willkürlich-kin-discher Knabe ausüben kann. Die Erde dagegen mit ihrer festen Ordnung als Heimstatt und der „Glut“ des Lebens ist das von Prometheus beanspruchte Reich. Die Anrede an „Zeus“ und „euch Götter“ bezieht sich auf den antiken Olymp, aber der Verweis auf Macht und Transzendenz, auf „Opfersteuern“ und „Gebetshauch“ verdeutlicht, dass mit diesem Gott zugleich der christliche Gott und seine patriarchalische Autorität mitge-meint ist. Auch die Frage: „Wer rettete vom Tode mich“ spielt nicht nur auf den Mythos, sondern auf die Erlösungstat Christi an, die hier außer Kraft gesetzt wird zugunsten des berühmten, in der Gedichtmitte zentrierten Ausrufs: „Hast du's nicht alles selbst vollendet / Heilig glühend Herz“. Hierin spiegelt sich Herders emphatischer Ausruf aus dem *Morgengesang*: „Fühle dich, so fühlst du Gott / in dir“. Luther hatte bei der Auslegung des ersten Mosaischen Gebotes („Du sollst keine anderen Götter haben.“) Gott voluntaristisch rein als „Herzens“-Sache definiert und von daher gewarnt: „Worauf du [...] dein Herz hängest und verläßest, das ist eigentlich dein Gott.“<sup>20</sup> Prometheus erhebt sein eigenes Herz zu seinem Gott und gewinnt aus ihm seine ganze Lebens- und Schaffens-kraft. So usurpiert er zum Schluss auch Gottes Erschaffung des Menschen am sechsten

20 Luther, Martin: Der große Katechismus, deutsch. Catechismus Maior. In: Die symbolischen Bücher der evangelisch-lutherischen Kirche, deutsch und lateinisch. Neue, sorgfältig durchgesehene Ausgabe, mit den sächsischen Visitationsartikeln, einem Verzeichnis abweichender Lesarten, historischen Einleitungen u. ausführlichen Registern, besorgt v. Müller, I. T. 9. Aufl. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag 1900, S. 373-512, hier S. 386.



Schöpfungstag: „ich [...] forme Menschen / Nach meinem Bilde“, und vollzieht mit der Nicht-Achtung der Götter den „Ausgang des Menschen aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit“, wie Kant den „vorzüglich in Religionssachen“ erfolgenden Prozess der Aufklärung definierte.<sup>21</sup>

Bis zum Schluss erfolgt dabei die Entthronung der alten Götterwelt im Dialog mit diesen Göttern selbst. Die Autonomisierung gelingt, wie sich erneut bestätigt, nur über die Orientierung am – hier zu dekonstruierenden – Anderen, es gibt auch kein Freiheitsgefühl ohne Empfindung des Gegenteils. Deshalb hatte auch Gott selbst letztlich nach hermetischer Auffassung die Welt als sein ‚Anderes‘ hervorgebracht, um sich in ihr zugleich spiegeln zu können. Und so spiegelt sich auch Prometheus wieder in seinen Kindern.

Und natürlich steht Prometheus hier zugleich für den Künstler, der zum „Selbstschöpfer“ wird. Insofern spricht sich die Hymne auch aus den Autoritäten von Rhetorik und Nachahmungs-Poetik frei. Aber es ist bezeichnend für sie, dass beide Leseweisen – die religionskritische und die ‚poetologische‘ – nicht voneinander zu trennen sind, dass die Befreiung zum genialen Schöpfungstum erst möglich wird durch den mythologischen Vollzug der Religionskritik des Gedichts. Dadurch erst begründet sich die Poesie als Medium ihrer eigenen Wahrheit, aber sie befreit sich damit nicht grundsätzlich von der Religion, sondern beerbt sie gleichsam mit der Möglichkeit, sich nun in einer ihr gemäßen und von ihr ‚poetisierten‘ Religiosität auszusprechen, wie dies in der komplexen pantheisierenden Natur-Hymne *Ganymed* und nachfolgend in klassischen und romantisch-mythologischen Formen von Kunst-Religion (etwa bei Schiller, Novalis, Friedrich Schlegel) geschieht.<sup>22</sup> Diese zählten zusammen mit der Mythologie selbst zum festen Bildungsbesitz des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert, und zwar schon vermittelt als kanonische Texte im gymnasialen Deutschunterricht, wie ihn auch Trakl erlebte und als ‚Erbe‘ in sich aufnahm.<sup>23</sup> Die Dominanz der deutschen Klassik und der Mythologie verhinderte zunächst auch die Entwicklung einer neuen eigenen Sprache, mit der die Autoren – auch diejenigen des Expressionismus – die Probleme ihrer Zeit, der beginnenden Moderne, und die daraus resultierende schwere Strukturkrise des modernen Subjekts artikulieren konnten (vgl. Kemper 2014, S. 19ff.).

21 Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Bahr, Ehrhard (Hg.): Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen. Stuttgart: Reclam 1974, S. 9–17, hier S. 9 und 16.

22 Vgl. dazu Auerbach, Bernd: Was ist eigentlich Kunstreligion? Reflexionen zu einem Phantasma um 1800. In: Friedrich, Hans-Edwin / Haefs, Wilhelm / Soboth, Christian (Hg.): Literatur und Theologie im 18. Jahrhundert. Konfrontationen – Kontroversen – Konkurrenzen. Berlin / New York: De Gruyter 2011, S. 323–335.

23 Vgl. Weichselbaum, Hans: Georg Trakl. Eine Biographie. Salzburg / Wien: Otto Müller Verlag 2014, S. 38.

## 6. Auflösung und poetische Sakralisierung des unerlösten Subjekts: Georg Trakl<sup>24</sup>

### 6.1. Trakls nicht-konfessionelle geistliche Poesie – ein Überblick

Georg Trakl, im katholischen Salzburg aufgewachsen und von einer katholischen Gouvernante erzogen, war wie sein Vater und die Geschwister protestantisch getauft (die katholische Mutter trat vor – und wegen – der Eheschließung zum protestantischen Glauben über). So gehörte die Familie also zur Evangelischen Kirchengemeinde in der Diaspora, immerhin mit eigenem Gotteshaus, und Trakl nahm auch als einziger aus seiner Klasse am evangelischen Religionsunterricht teil, was den von ihm auch sonst gepflegten Außenseiterstatus und den kritischen Blick auf die katholische Frömmigkeit mitgeprägt haben dürfte, und wurde evangelisch konfirmiert (vgl. Weichselbaum 2014, S. 10f., 16ff., 27f., 33f.). In Gottesdienst und Religionsunterricht hat er mit Sicherheit den evangelischen Katechismus und nicht wenige Kirchenlieder des Luthertums kennen gelernt, ja wie üblich auswendig lernen müssen. Von daher war ihm die im Protestantismus zentrale Frage nach der persönlichen (Sünden-)Schuld und ihrer Sühnung vertraut, die nicht wie im Katholizismus durch eigene ‚Werke‘ und die Gnadenmittel der Kirche, sondern durch individuelle Buße und den Glauben an das vom Erlöser erwirkte und geschenkte Heil zuteil wird, wobei aber auch der Gläubige zeitlebens „iustus et peccator“ bleibt.

Allerdings führt es nicht weit, katholische und protestantische Motive in Trakls Lyrik unterscheiden oder gar gegeneinander ‚verrechnen‘ zu wollen. Zwar finden sich mancherlei Spuren und Motive katholischer Frömmigkeit in den Gedichten, klösterliches Leben mit Nonnen und Mönchen, Marien- und Heiligenverehrung, Motive im Umkreis katholischer Riten (Weihrauch, häufiges Glockenläuten, „Mesnerknaben“ oder Priester mit dem „Scharlach“ ihres „ehrwürdigen Gewands“), und vor allem in den frühen Gedichten scheint Trakls Kirchenkritik sich an der – in Salzburg unübersehbaren – Pracht, Sinnlichkeit und damit auch Ästhetizität des äußeren Erscheinungsbildes der Katholischen Kirche festzumachen (vgl. etwa *Der Heilige*, *Die tote Kirche*, *Die Kirche* oder *Allerseelen*; HKA I, S. 254, 256, 283, 22). Andererseits ist die Kritik aber auch auf den Inhalt der evangelischen Frömmigkeit applizierbar (etwa in *Crucifixus*, HKA I, S. 245). Im Verlauf der Entwicklungsstufen verlieren einzelne Motive ohnehin ihre konfessio-

24 Trakls Werke werden mit den in der Forschung eingebürgerten Siglen der beiden historisch-kritischen Ausgaben zitiert:

HKA I, II: Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Walther Killy und Hans Szklennar. 2 Bde. Salzburg: Otto Müller Verlag 1969.

ITA I–VI: Trakl, Georg: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld Verlag. 6 Bde. 1995–2014.

nelle Verankerung – so Brot und Wein, das Glockenläuten, die Kirche als Gotteshaus –, und es ist bezeichnend, dass Trakl in seinem Hauptwerk *Sebastian im Traum* (1915) als bedeutsame Selbstfigurationen den katholischen Heiligen und Märtyrer *Sebastian* und die Figur des *Mönchs* und des mönchischen *Elis* wählt.<sup>25</sup> Gerade diese Figuration des Mönchs, in der ja auch die mystisch-inbrünstige, grüblerische und selbstquälerische Seite katholischer ‚Heiligkeit‘ personifiziert erscheint, relativiert auch Wolfgang Braungarts Diagnose einer poetologisch fruchtbaren Spannung in Trakls Werk zwischen der Anziehungskraft anschaulicher und geordneter katholischer Ästhetizität und der protestantischen Erfahrung von Selbstzweifel, Verdunklung und Abschottung.<sup>26</sup> Unverkennbar indes rekurren die Gedichte auch auf das den Konfessionen gemeinsame christliche Glaubens-Erbe. Dazu gehören vorab die zahlreichen intertextuellen Verweise auf die Bibel, ihre Legenden, Mythen, Geschichten und ‚Weisheiten‘. Dazu gehören ferner insbesondere Erinnerungen an den Sündenfall („O das grünende Kreuz. In dunklem Gespräch / Erkannten sich Mann und Weib.“ *Im Dunkel*; HKA I, S. 143), an die Erbsünde („Groß ist die Schuld des Geborenen.“ *Anif*; HKA I, S. 114; „O, die Geburt des Menschen. [...] Seufzend erblickt sein Bild der gefallene Engel.“ *Geburt*; HKA I, S. 75) oder an die entscheidenden Sakramente Brot und Wein als von Christus eingesetzte Zeichen liebender Vereinigung und Erlösung („Und der Frieden des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein / Von Gottes Händen“; *Gesang des Abgeschiedenen*, HKA I, S. 144; analog in *Ein Winterabend*, HKA I, S. 102) sowie an die Gewissheit barmherziger Erlösung („Strahlender Arme Erbarmen / Umfängt ein brechendes Herz.“ *Gesang einer gefangenen Amsel*;<sup>27</sup> HKA I, S. 135).

Über solche verstreuten christlichen Signale hinaus weist Trakls Werk aber einen beachtlichen Anteil geistlicher Poesie auf, die sich mit den lyrischen Entwicklungsphasen stilistisch und inhaltlich signifikant verändert. Im Frühwerk der *Sammlung 1909* dominiert in den Gedichten *Andacht*, *Sabbath*, *Gedicht*, *Crucifixus*, *Blutschuld*, *Der Heilige*, *Die tote Kirche* (HKA I, S. 222-256) eine radikale, zum Teil plakative und auch von Baudelaire und Rimbaud inspirierte Kritik an *veräußerlichten* oder *entarteten* Erscheinungs- und Frömmigkeitsformen christlicher und besonders katholischer Religiosität. In Trakls erster publizierter Sammlung *Gedichte* (1913), die mit dem dominanten Rei-

25 Vgl. dazu Doppler, Alfred: Sebastian als Autorkonfiguration. In: Degner, Uta / Weichselbaum, Hans / Wolf, Norbert Christian (Hg.): Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Salzburg / Wien: Otto Müller Verlag 2016 (Trakl-Studien Bd. 26), S. 19–41. – Weichselbaum, Hans: Die Figur des Mönchs bei Georg Trakl. Ebd., S. 117–131.

26 Braungart, Wolfgang: Zwischen Protestantismus und Katholizismus. Zu einem poetischen Strukturprinzip der Lyrik Georg Trakls. In: Ders.: Literatur und Religion in der Moderne. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 361–381, hier S. 366ff.

27 Vgl. dazu Csúri, Károly: Gesang einer gefangenen Amsel. In: Kemper, Hans-Georg (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart: Reclam 1999, S. 169–188.

hungsstil der zweiten Werkstufe zugehört, stellen sich einige Gedichte schon mit ihrem Titel auffallend in die Tradition des *Geistlichen Liedes*, aber gerade diese rechnen mit den *Inhalten* christlicher Frömmigkeit besonders scharf ab oder lösen sie geradezu in ‚Schall‘ und ‚Rausch‘ auf. So *Geistliches Lied*, *De profundis*, *Psalm*, *Rosenkranzlied*, *Amen* (dazu *Allerseelen* als Kritik am veräußerlichten katholischen Feiertag). Das Hauptwerk *Sebastian im Traum* erschafft mit der schon im Titel als Märtyrer stilisierten Selbstfiguration des leidenden Subjekts eine autonom anmutende, genuin ästhetische Sphäre des Geistlichen und ‚Seelischen‘ und in ihr versucht der Autor, das Problem von Schuld und Sühne auf dem Wege einer ästhetischen oder „poetischen Religiosität“ zu verhandeln.<sup>28</sup> Hierauf verweisen auch wiederum bereits einige Titel: *Stundenlied*, *Geistliche Dämmerung*, *Abendländisches Lied*, *Verklärung*, *Passion*, *Herbstseele*, *Frühling der Seele*, dazu *Ein Winterabend*, *Afra*, *Sommersneige* und *Gesang des Abgeschiedenen*. Die hier ins Ästhetisch-Geistliche gewendete Motivik strahlt dann in weitere Texte, darunter auch Prosa-Gedichte wie *Winternacht* oder *Traum und Umnachtung*, aus. Zu diesen ‚geistlichen Sachen‘ gehört aber auch, wie schon angedeutet, die radikale Darstellung des Bösen (u. a. *Traum des Bösen*, *Trompeten*, *Die Verfluchten*, *Verwandlung des Bösen*, *Vorhölle*, *Traum und Umnachtung*). Und zwischen diesen Polen des extrem Bösen, in dessen Bereich der Mensch ein vom Verhängnis verworfenes und von seinen Trieben gelenktes ‚Nichts‘ ist, und dem Gegenpol der rauschhaften Erhebung in einen Zeit-Raum himmlisch-reiner, paradiesischer Erlösung aus den Schrecken der Materialität, den „mondernen“ Wirnissen und der Macht der Finsternis, in dem das Ich wenigstens momenthaft einen göttlichen Frieden zu finden scheint, schwanken und zirkulieren die geistlichen Gedichte Trakls, auf der zweiten Stufe noch neben- und gegeneinander (oft auch im Reihungsstil eines Gedichts), im *Sebastian im Traum* dagegen sind die Pole – wie Csúri mehrfach herausgearbeitet hat – kunstvoll zyklisch aufeinander bezogen, am eindrucksvollsten im deshalb später zu betrachtenden Teilzyklus *Siebengesang des Todes*.<sup>29</sup> Während der kurzen vierten Schaffensphase, die mit Trakls Einsatz als Militärapotheker im *Ersten Weltkrieg* zusammenfällt, öffnen sich die Gedichte aus ihrem Versponnensein in einen privat anmutenden Mythos der (Kriegs-)Realität neu und gewinnen einen seherischen Charakter, der den endgültigen Untergang prophezeit,

28 Vgl. Csúri, Károly: Zur poetischen Religiosität in Trakls Dichtung. In: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hg.): *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*. Bern u. a.: Peter Lang 1995, S. 111–139. Auch hier arbeitet Csúri bereits mit der Kategorie der Transparenz, die es Trakl ermöglicht, ästhetische und religiöse Motive aufeinander hin durchlässig werden zu lassen und strukturell aufeinander zu beziehen.

29 Csúri, Károly: Einzelgedicht und zyklische Struktur. Erklärungstheoretische Überlegungen zum Teilzyklus *Siebengesang des Todes* aus Georg Trakls *Sebastian im Traum*. In: Ders. (Hg.): *Georg Trakl und die literarische Moderne* (Anm. 2), S. 31–76. – Wiederabgedruckt in: Csúri, Károly: *Poetische Konstruktionen. Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne*. Wien: Praesens Verlag 2016, S. 68–106 (hier zitiert als 2016b). – Csúri 2016a, S. 170–239.

also ohne die der Apokalypse eigene Hoffnung auf radikale Erneuerung (u. a. *Das Herz, Das Gewitter, Der Abend, Die Schwermut, Klage, Grodek*), und diesen dann auch mit dem eigenen Suizid ‚beglaubigt‘. Dies sei nun in der Folge der Entwicklungsphasen exemplarisch aufgezeigt.

## 6.2. Selbsterkenntnis und Kirchenkritik im Frühwerk – mit und gegen Nietzsche

Neben seiner christlichen Sozialisation stand schon der jugendliche Trakl wie viele Zeitgenossen im Banne Friedrich Nietzsches, der in seinem *Zarathustra* auch das Menschenbild der Renaissance wiederbelebte: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde.“<sup>30</sup> Und in seinem Frühwerk hatte Nietzsche im Zeichen des Griechentums zum Kampf gegen das Christentum und seine die Lebenskräfte schwächende Mitleids-Moral aufgerufen. Er beschwor vor allem den Kult um den Weingott Dionysos als Vorbild einer sich bis zur Ekstase entgrenzenden und damit ins ‚Über-menschliche‘ vergöttlichenden Gemeinschaft, die auch in der Kunst darzustellen sei. So auch in seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*:

Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: [...] als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.<sup>31</sup>

Der von Nietzsche propagierte und daher literarisch-philosophisch vermittelte dionysische Rausch bot Trakl gleichsam die Lizenz zur poetischen Umsetzung, die er mit analogen Rausch- und Drogenmotiven aus der Lyrik Baudelaires, Rimbauds und Verlaines verbinden konnte (vgl. Kemper 2014, S. 115ff.). Doch hatte der Rausch zugleich eine eminente persönliche Bedeutung für den schon als Schüler der Drogensucht verfallenen angehenden Poeten, der deshalb auch früh versuchte, den Drogenrausch in literarischen Rausch-Träumen zu gestalten. Sein Drogenmissbrauch, der ihn seine bürgerliche Existenz, seine Gesundheit und schließlich das Leben kostete und über den er als gesellschaftliches Tabu ebenfalls kaum zu sprechen vermochte, erscheint als „Rauschtraum“

30 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In: Ders.: Werke II. Hg. v. Karl Schlechta. Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein Verlag 1972, S. 275-561, hier S. 281. Vgl. dazu auch Thauerer 2007, S. 11.

31 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus (1872/86). [1. Aufl. 1872 u. 2. Aufl. 1874 (ersch. 1878) u.d.T. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Neuaufl. 1886 mit dem beigegebenen *Versuch einer Selbstkritik*]. In: Werke I. Hg. v. Karl Schlechta. Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein Verlag 1972, S. 7-134, hier S. 25.

geradezu strukturbildend in seiner Poesie.<sup>32</sup> Und dieser Rausch wird „erwachend“ immer wieder als schuldhaft empfunden. So auch in der frühen Darstellung des jugendstilhaft-ekstatischen Liebesrausches im *Dialog Maria Magdalena*, der zugleich Nietzsches Propaganda des Dionysos-Kultes verpflichtet ist: Diese „herrlichste Hetäre“ tanzt sich als Dionysos-Verehrerin in einer „kleinen Schenke“ in einen ekstatischen Rausch, dadurch

- 32 Die vielen Verse und Gedichte *mit und ohne* inhaltliche Darstellung von Rauschzuständen gewinnen eine für Trakl ganz entscheidende Rauschdimension hinzu, wenn man sie auch in *Stil, Form und Struktur als poetische Inszenierungen von Rauschträumen* begreift. Trakl hat seinen Texten die Form poetischer Drogenträume angedichtet und – vor allem seit der dritten Schaffensphase – mit kulturgeschichtlichen Darstellungsformen von Rauscherfahrungen angereichert, aber damit zugleich auch die Bildwelten und –folgen der eigenen Rauscherfahrung verarbeitet (vgl. Kemper 2014, S. 46ff.). Das ist hier auf knappem Raum an den Texten nicht nachweisbar, aber summarisch seien doch die wichtigsten Stileigentümlichkeiten benannt. – Aus dem großen Arsenal abendländischer Rauschdiskurse und aus modernen Beschreibungsversuchen von Rauschwirkungen in den Laboren der Pharma-Industrie hat die Forschung einen Katalog typischer Rauschwahrnehmungen erstellt, dessen Kategorien sich gehäuft als *poetische Stil- und Strukturierungselemente* in Trakls Texten finden. Dazu gehören *hypersensible und extrem gesteigerte (Sinnes-)Wahrnehmungen*, darunter insbesondere eine *Hörschärfe*, der sich die ausgefeilte lyrische Musikalität dieser Texte verdankt, sowie die Fülle haptischer und olfaktorischer Wahrnehmungen. Dazu gehören ferner *synästhetische Erfahrungen* („Farbenhören“, „Musiksehen“ oder „-fühlen“), *intensiviertes Farbempfinden* mit Farbabstraktionen und den davon ausgehenden Stimmungen und gegensätzlichen Wirkungen. Auffällig für den Rauschraum und Trakls Gedichte sind auch *Veränderungen und Verunklarungen des Raum- und Zeitempfindens*. Raum und Zeit erhalten unwirkliche bis ungeheure Dimensionen. Neben der Abstraktion verunklaren und entkonkretisieren korrelativ dazu die zahlreichen *Pluralisierungen* der Motive in den Bildern die Anschauung. Aus der drogeninduzierten Veränderung des Raum- und Zeitempfindens erwuchs nach Sattler auch das Stilmittel der Gleich-Zeitigkeit in der *Simultanität* des von Trakl 1910 selbst mit erfundenen expressionistischen Reihungsstils, welche „dem tatsächlichen Erleben eines Kokainberauschten entspricht“. (Sattler, Eve: *Vergiftete Sensationen*. Soziale und kulturelle Dimensionen des Rauschmittelkonsums im literarischen Expressionismus 1910–1914. Essen: Klartext Verlag 2010, S. 153). Besonders auffällige Wahrnehmungsformen des Rauschträumers sind ferner die bei Trakl gehäuft gestalteten *Illusionen, Transformationen und Halluzinationen* sowie *Empfindungen der Ich-Entgrenzung* (mit der Übertragung menschlicher Empfindungen auf Natur und Umwelt). So dehnt sich gleichsam die Sprechinstanz in die Motivwelt seiner Texte aus, Ich und Nicht-Ich sind kaum zu unterscheiden, und ein „Ich“ tritt denn auch explizit als Sprecher gerade in den Gedichten der zweiten Phase kaum in Erscheinung. In solcher durch hohe Emotionalität und ‚ungreifbare‘ *Stimmung* geprägten Darstellung liegt offenbar ein Höhepunkt der Rauscherfahrung, und hierbei spielen besonders auch die Motive des *Tönens* und des *Fluiden* (Wasser, Wind, Düfte u. a.) und vor allem das Motiv des *Rauschens* eine besondere Rolle, in welchem sich der Rausch selbst ja bereits sprachakustisch verbirgt oder entbindet. Rauschraumtypisch sind ferner eine *Lähmung der Willenskraft* (im Zustand des Berauschtseins), das *Gefühl der Isolation* (mit Ausgeschlossenheit, Abgeschiedenheit, mönchischer Einsamkeit, Melancholie), die *Wahrnehmung gnostischer Bilderwelten*, ferner Übergänge und Dämmerungen in Wahrnehmung und Wahrnehmungsfolge der Bilder im selben Gedicht, eine *Selektion der Motivwelt* mit einem ‚Thesaurus‘ ausgewählter Motive und Bilder und dessen *Wiederholung*, verbunden mit *Weltverlust*, also der Ausblendung ganzer Wirklichkeitsbereiche, und stattdessen die in Rauschträumen tatsächlich erlebte *vor-moderne, teils auch kindliche, mythische und hermetische Welt in Vermischung mit der eigenen Kindheit*. Diese stilistischen und motivischen Tendenzen steigern und vereinigen sich vor allem in der dritten, vom Hauptwerk *Sebastian im Traum* geprägten Schaffensphase Trakls.

in einen Zustand der Selbstvergottung, und ihre Körpersprache erscheint als Ausdruck unbeschreiblichen sexuellen Genusses: „Niemals sah ich ein Weib schöner tanzen, nie berauschter; der Rhythmus ihres Körpers ließ mich seltsam dunkle Traumbilder schauen, dass heiße Fieberschauer meinen Körper durchbeben.“ (Usw.; HKA I, S. 196) Doch als ein „seltsamer Prophet“ in „härenem Gewand“, nämlich Christus, vorübergeht und sie nur anschaut, wird sie, eben noch das Sinnbild vollendeter Schönheit und Freude, plötzlich schuldhaft zu einem ‚Nichts‘ – sie „erniedrigte sich vor Ihm – und sah zu Ihm auf wie zu einem Gott“, um fortan nur ihm zu dienen (HKA I, S. 197). In der Verherrlichung des sexuellen Rausches, das wird hier deutlich, folgt Trakl Nietzsche nicht. Dieser Motivbereich ist bei ihm meist mit Schuld und Verhängnis beladen. Zugleich vermag Trakl aber offenbar auch die Heilsbotschaft Christi für sich nicht mehr anzunehmen. Das zeigt sich exemplarisch in dem frühen *Gedicht*, das ganz in der Tradition des *Geistlichen Liedes* ein ‚Gnothiseauton‘ der Sprechinstanz gestaltet:

Ein frommes Lied kam zu mir her:  
Du einfach Herz, du heilig Blut,  
O nimm von mir so böse Glut!  
Da ward's erhört und klagt nicht mehr!

Mein Herz ist jeder Sünde schwer  
Und zehrt sich auf in böser Glut,  
Und ruft nicht an das heilige Blut,  
Und ist so stumm und träneneer. (HKA I, S. 234)

Von der Gattungsgeschichte her wird man dem ‚Ich‘ einen nicht-fiktionalen Status zubilligen dürfen, zumal es sich zur Verstärkung seines Anspruchs auf Authentizität der Funktion des „frommen Liedes“ als Gemeinschaftslied im Rahmen des kirchlichen Kultus entgegenstellt. Diesem ‚Ich‘, das seine Sünden als so schwerwiegend empfindet und so in ihnen gefangen ist, dass es das „heilige Blut“ nicht mehr anrufen kann oder will und deshalb in trostlosem Schuldbewusstsein verharrt und das deshalb der kirchlichen Glaubensgemeinschaft entsagt, können offenbar weder Dionysos noch der Gekreuzigte mehr helfen. Hier artikuliert sich ein ‚unerlöstes Subjekt‘ und es kann von seinem Leiden nur sprechen, indem es sich selbst als Leidendes sakralisiert, und zwar in der Poesie selbst, hier noch in der Aneignung des lyrikgeschichtlich vorgegebenen, dem frommen christlichen Kultus zugehörigen Kirchenlieds.

Als Hauptsünde tritt schon im Frühwerk eine fehlgeleitete Sexualität in den Blick, sei es als exhibitionistische Selbstpreisgabe auch des Körpers wie bei der Hetäre Maria, womit erneut – gegen Nietzsche gewendet – der Dionysos-Kult in die Kritik gerät, sei es im Sinne von Nietzsches Kritik an der pruden und leibfeindlichen christlichen Sexualmoral, aus der u. a. auch das Mönchsideal hervorgegangen ist. So beschreibt das kurz

nach der Schulzeit entstandene – zunächst offenbar unter dem Titel *Der Mönch* Franz Bruckbauer gewidmete – Gedicht *Der Heilige* (mit Allusionen an Baudelaires Gedichte *Le mauvais Moine* und *La Prière d'un païen*) einen von „grausam-unzüchtigen Bildern“ gequälten Mönch und dessen von „ungestillter Lust“ erfülltes Gebet: „Und nicht so trunken tönt das Evoe / Des Dionys, als wenn in tödlicher, / Wutgeifernder Extase Erfüllung sich / Erzwingt sein Qualschrei: Exaudi me, o Maria!“ (ITA I, S. 88) Der Jubelruf der rauschhaften Kultfeier des Weingottes Dionysos illustriert den ekstatischen Qualschrei als in blasphemischer Entheiligung auf die Mutter Gottes gerichteten Lust-Schrei. Trieb und Sucht, die das Vergottungsstreben des Heiligen pervertieren: das hat Signalcharakter auch für die späteren ‚mönchischen‘ Selbstentwürfe des Autors.

Im Kontext der eingangs zitierten Überzeugung der Anhänger der hermetischen Tradition, die Sexualität selbst sei Hauptursache der Erbsünde und müsse durch Wiederherstellung der Androgynität gesühnt werden, gewinnt das zweite Hauptmotiv in Trakls Werk, nämlich der Geschwister-Inzest, ein eminent kulturgeschichtliches Gewicht, weil sich in dieser auch gesellschaftlich absolut tabuisierten Todsünde die zwischengeschlechtliche Beziehung auf dem Höhepunkt sexueller Entartung darstellen lässt – und in der Literatur ja auch häufig dargestellt wurde. Die Sühne für eine solche Schuld überfordert – wie gleich an Trakls Inzest-Gedichten zu sehen – die traditionellen Vergebungs- und Reinigungs-Rituale der christlichen Konfessionen, und auch dies dürfte mit zur geradezu verzweiflungsvollen poetischen Erlösungs-‚Sucht‘ seiner Texte beigetragen haben. So thematisiert Trakl den Inzest schon in dem frühen dreistrophigen Gedicht *Blutschuld* (hier Str. 1): „Es dräut die Nacht am Lager unsrer Küsse. / Es flüstert wo: Wer nimmt von euch die Schuld? / Noch bebend von verruchter Wollust Süße / Wir beten: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!“ In den folgenden Strophen „träumen“ und dann „schluchzen“ die Geschwister dieses Gebet, versündigen sich aber zwanghaft immer wieder und vertiefen so ihre Schuld (HKA I, S. 249). Auch dieser Text kann im Kontext der frühen *Sammlung 1909* als Beispiel für ein Ich dienen, das sich wie im *Gedicht* als zu „jeder Sünde“ bereites und in „böser Glut“ verzehrendes „Herz“ bezichtigt und dezidiert einer frommen christlich-kirchlichen „Erlösung“ verschließt.

Die Inzest-Problematik durchzieht auch die späteren Entwicklungsphasen und verbindet sich mit dem geradezu obsessiv rekurrenten Motiv der ‚Schwester‘. Mit Hilfe dieses Motivs gestaltet Trakl aber auch – wie noch zu zeigen ist – die Sehnsucht nach Wiedererlangung der Androgynie. Trakl erprobt eine Erlösung also auch im Kontext hermetischer Tradition, ‚verunreinigt‘ diese aber durch Vollzug der Androgynie mit der ‚Schwester‘. Und auch hierbei fragt sich, ob die Sprechinstanz in Trakls Gedichten nicht authentische biographische Probleme mitverhandelt, die zugleich literatur- und kulturgeschichtlich vermittelt erscheinen (so wie sich analog das Ich des Kirchenliedes im Kontext christlichen Glaubens-Wissens artikuliert). Denn bekanntlich drängt sich



diese biographische Problematik bei Trakl geradezu auf. Die erotisch geprägte Zuneigung schon des Heranwachsenden zu seiner vier Jahre jüngeren Schwester Grete blieb selbst den Eltern nicht verborgen und veranlasste sie, die Tochter deshalb während ihrer Schulzeit zwei externen Internaten anzuvertrauen.<sup>33</sup> Biographisch ist eine inzestuöse Beziehung weder nachgewiesen noch widerlegt, aber zumindest als Wunschphantasie und dadurch ausgelöstes Schuldgefühl in seiner Poesie präsent. Zugleich hat Trakl auch seine sog. ‚Lieblingsschwester‘ 1910 während der gemeinsamen Studienzeit in Wien zum Drogengebrauch verführt, und schon damit lud er schwere Schuld auf sich und musste fortan mit ansehen, wie auch ihr Leben durch die „Gifte“ wie sein eigenes zunehmend außer Kontrolle geriet. Und in verschiedenen bedeutsamen und zugleich besonders ‚geistlichen‘ Gedichten wird der Drogenrausch mit der Schwester- und Inzest-Problematik unter dem Aspekt von Schuld und Sühne verknüpft. Offenbar – das wäre meine These – sieht Trakl für seine persönliche Schuld keine andere Möglichkeit, als sie in seiner *Dichtung* zu thematisieren und ästhetisch zu bereinigen. Und dies angesichts der Verweigerung christlicher Erlösung zugleich wie im *Gedicht* in Form einer poetischen Heiligung des unerlöst leidenden Subjekts. Diese Form hat Trakl in allen Werkphasen erprobt und artistisch verfeinert.

### 6.3. Rätselhaftes, rauschhaftes *Geistliches Lied* – „Dem Schlafenden dadoben“

Eine solche Verfeinerung ereignet sich auch im folgenden, der zweiten Werkphase zugehörigen *Geistlichen Lied* aus der Sammlung *Gedichte* (1913).<sup>34</sup> Auch dieses greift auf die durch den christlichen Kultus ‚geheiligte‘ Gattung zurück, setzt aber deren Lob-, Bitt- und Trost-Funktionen nicht fort. Es bleibt unzugänglich, während die liedhafte Form und die verschwenderische Klangfülle faszinierend wirken:

Zeichen, seltne Stickereien  
Malt ein flackernd Blumenbeet.  
Gottes blauer Odem weht  
In den Gartensaal herein,  
Heiter ein.  
Ragt ein Kreuz im wilden Wein.

33 Vgl. Schmölzer, Hilde: *Dunkle Liebe eines wilden Geschlechts*. Georg und Margarethe Trakl. Tübingen: Francke Verlag 2013, S. 23ff.

34 Vgl. zu diesem Gedicht Krause, Frank: *Sakralisierung unerlöster Subjektivität. Zur Problemgeschichte des zivilisations- und kulturkritischen Expressionismus*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang Verlag 2000, S. 493ff. – Kemper 2014, S. 181ff.

Hör' im Dorf sich viele freun,  
Gärtner an der Mauer mäht,  
Leise eine Orgel geht,  
Mischet Klang und goldenen Schein,  
Klang und Schein.  
Liebe segnet Brot und Wein.

Mädchen kommen auch herein  
Und der Hahn zum letzten kräht.  
Sacht ein morsches Gitter geht  
Und in Rosen Kranz und Reihn,  
Rosenrein  
Ruht Maria weiß und fein.

Bettler dort am alten Stein  
Scheint verstorben im Gebet,  
Sanft ein Hirt vom Hügel geht  
Und ein Engel singt im Hain,  
Nah im Hain  
Kinder in den Schlaf hincin. (HKA I, S. 30)

Zunächst entsteht ein positiver Eindruck, unterstützt durch die auffällig liedhafte Form und die Reimstruktur mit nur zwei identischen Reimfolgen in allen Strophen. Die zweiehebige fünfte Zeile repetiert und verstärkt als melodisches Echo Motivik und Bild des vorhergehenden Verses, und Assonanzen und Alliterationen erhöhen den sangbaren Eindruck des *Liedes*.

Dem scheint der Inhalt aber nur zum Teil zu entsprechen. Dazu hebe ich drei Aspekte hervor. *Zunächst* erscheinen im Gedicht dominant positive christliche Motive und Bilder. Gottes „Odem“ weht „heiter“, im Dorf „freun“ sich viele, die „Orgel“ klingt, „Liebe segnet Brot und Wein“. Doch im zweiten Teil werden die „Mädchen“ mit Jesu Prophezeiung seiner dreimaligen Verleugnung, ehe der Hahn kräht, verbunden (in *Drei Blicke in einen Opal* heißt es: „Und Mädchen, die wie Gift den Leib des Herrn umschlingen.“ HKA I, S. 67) und in der letzten Strophe irritiert das Bild vom „im Gebet“ „verstorbenen Bettler“. Die Schlussverse stellen aber wieder eine „heitere“ Bindung zum Anfang her und spiegeln anknüpfend an den Orgelklang mit dem „Singen“ der Engel poetologisch die Funktion des Lieds. Aber Art und Ziel der Frömmigkeit bleiben unklar.

Die Rätsel vertiefen sich *zweitens* mit der Schlusszeile der ersten Strophe, denn hier stehen plötzlich das christliche „Kreuz“ und der „wilde Wein“ – verstehbar als Zeichen der Sphäre des Weingottes Dionysos – neben- oder auch gegeneinander. Die zweite Strophe setzt diese Ambiguität von christlicher und dionysisch-apollinischer Sphäre fort; denn die christlichem Ritus zuzuordnende „Orgel“ „Mischet“ in synästhetischer Doppelung „Klang und goldenen Schein, / Klang und Schein“: Von Nietzsches

Artisten-Metaphysik her verbindet sie also im Musikalischen das Dionysische mit dem „Schein“ des Apollinischen. In der dritten Strophe könnten die „Mädchen“ den Eintritt dionysisch-erotischer Lebensfreude und damit eine Verleugnung der Gefolgschaft Jesu anzeigen, doch würde diese sogleich wieder mit „Maria“ konterkariert; denn diese erscheint „rosenrein“ und „weiß und fein“ als *das* christliche Symbol der Reinheit und Unberührtheit und Gegenbild aller in den „Mädchen“ vielleicht evozierten dionysischen Sinnlichkeit. Zugleich erscheint Maria nicht wie in der katholischen Ikonographie als triumphierende ‚Himmelskönigin‘, sondern sie „ruht“ – in einem Grabmal? Also in vorausdeutender Analogie zum „verstorbenen Bettler“? – Weder Nietzsches Schlachtruf „Dionysos gegen den Gekreuzigten!“ noch dessen Umkehrung lassen sich den Bildreihen entnehmen. Die christlichen und mythologischen ‚Zeichen‘ sind uneindeutig in ihrem von einem *geistlichen Lied* erwartbaren religiösen Heils-Versprechen oder in einer innerweltlichen Sinngebung.

Diese Einsicht bestätigt sich *drittens* auch, wenn man in der Schlussstrophe mit ihrer auffälligen Konstellation von „Bettler“ und „Kindern“ einen intertextuellen Verweis auf Goethes *Prometheus* erkennen möchte („wären / Nicht Kinder und Bettler / Hoffnungs-volle Toren.“). Durch diese Anspielung verstärkt sich im *Geistlichen Lied* die Kritik an der religiösen Sinngebung menschlicher Existenz. Denn dann war der „im Gebet verstorbene“ „Bettler“ ebenso ein „hoffnungsvoller Tor“ wie die in den „Schlaf“ „gesungenen“ „Kinder“: Prometheus „glühte“ – wie zitiert – „Betrogen, Rettungsdank / Dem *Schlafenden* dadoben“. Werden also in Trakls Lied die „Kinder“ „im „Schlaf“ auch um den „Schlafenden dadoben“ betrogen?

Dieselbe Frage stellt sich bei Trakls großem Gedicht *Psalm* mit erschütternden, auch die schöne Welt der Engel, der Boten himmlischer Herrlichkeit, einbeziehenden Untergangsvisionen: „Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln. / Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.“<sup>35</sup> Dieser hoffnungslose *Anti-Psalm* endet mit dem unsäglichem Vers: „Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.“ (HKA I, S. 56) Wenn Gott erst *nach* dem Untergang seiner Schöpfung und dem ‚Golgatha‘ seines Sohnes die „Augen öffnet“ – hat er dann die Zerstörung seines Werkes in „goldener“, aber weltblinder Transzendenz verschlafen? Und stände er dann dem Psalmisten als entscheidender Adressat auch gar nicht mehr zu Verfügung?

Aber wenn auch er schläft, wäre das Einschlafen durch geistlichen Gesang dann statt eines Betrugs als Geste autonomer Selbstpreisgabe zu verstehen? Dies freilich nicht mehr als Ausdruck eines modernen ‚Selbst-Schöpfers‘, der als ‚Ich‘ in Trakls Lied ohnehin nur noch indirekt anwesend ist, sondern als Privilegierung der ‚Nachtseite‘

35 Vgl. zu diesem Gedicht Colombat, Rémy: Psalm (I) (2. Fassung). In: Kemper, Hans-Georg (Hg.): Interpretationen (Anm. 27), S. 62–79.

des selbst „göttlichen“ „Schlafes“ und damit der ‚Nacht‘-Seiten des kindlich Un- und Vorbewussten. Das *Lied* endet also mit einem an die Frühromantik erinnernden Sehnsuchtsbild nach Auflösung, aber nicht in ein neues Reich lebendiger All-Einheit, sondern in die nächtliche Aufhebung aller Konstituentien des Ich, die Trakls Gedichte auch mithilfe von Schlaf/Traum und Drogen (hier dem Wein) anstreben. Das Gedicht kehrt damit den für die „ratio“ nicht fassbaren „Stickerein“ und Sinnangeboten den Rücken und damit zugleich dem ‚Prometheus‘ als Begründungsdokument für die Autonomie des modernen Subjekts. Dieses wird zum ‚Spiel‘-Material einer ästhetischen Textur, die religiöse und mythologische Sinnsetzungen einer Auflösung zuführt, deren ästhetisches Äquivalent liedhafte Musikalität ist.

So gewinnt der Titel *Geistliches Lied* einen selbstreflexiven Sinn: Es ist als Lied – durch seine Musikalität – selbst ‚geistlich‘, also sakral, historisch neu, also nicht mehr primär durch den Inhalt der „geistlichen Sachen“, sondern durch seine dominante, in den Wiederholungsstrukturen verstärkte Ästhetizität. Mittels seiner sakralen Musikalisation entsagt der Text traditioneller Sinn-Gebung. Stattdessen ist das Subjekt, so scheint es, im ‚schönen Klang‘ rauschhaft im Sinne Nietzsches zum „Kunstwerk geworden“.

Das ist *eine* Form und Möglichkeit ästhetischer ‚Erlösung‘. Weitere, mit der Schuld-Problematik verbundene Sühne-Strategien entwickelt Trakl im *Sebastian im Traum*. Dazu muss ich mich im Folgenden mit einigen Hinweisen zur ‚geistlichen‘ Engführung von Schuld und Sühne im Miteinander von Rausch-Traum und inzestuöser ‚Schwester‘-Beziehung begnügen.

#### 6.4. Ästhetik der Erlösung – Schuld und Sühne im „sanften Gesang des Bruders“

Der aus 15 Gedichten bestehende Teilzyklus *Siebengesang des Todes* aus *Sebastian im Traum* entfaltet die originelle Traklsche Bildwelt aus einem komplexen Gewebe von mythisch-archaischen Natur- und Landschaftsmotiven sowie intertextuell verschlüsselten autobiographisch anmutenden Figurationen. Zuletzt hat Csúri dieses Gewebe auf der Basis von Einzeltext-Analysen in seinem zyklischen Zusammenhang transparent erschlossen (vgl. Anm. 29). Gleich das erste vierstrophige Gedicht *Ruh und Schweigen* entwirft mit seinen einzigartigen Bildern eine mythische Szenerie, die mit dem Sonnenuntergang zugleich den Beginn einer urzeitlichen Schöpfungs-Eiszeit anzudeuten scheint: „Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald. / Ein Fischer zog / In härnem Netz den Mond aus frierendem Weiher.“ (HKA I, S. 113). Die strukturbildende rauschtraumtypische Gestaltung des Gedichts, die ich andernorts detailliert erläutert habe (Kemper 2014, S. 252ff.), tritt inhaltlich vor allem in der zweiten Strophe mit der Entrückung

des „Hauptes“ in den „purpurnen Schlaf“ und den traumhaft-romantischen Signalen der dritten Strophe („Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel / Den Schauenden“) sowie der daraus erwachsenen visionären Schlussstrophe zutage. Dabei bleibt unklar, ob die beiden Schlussverse als Halluzination der „nachtenden Stirne“ zu verstehen sind:

Wieder nachtete die Stirne in mondenem Gestein;  
Ein strahlender Jüngling  
Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung. (HKA I, S. 113)

Der „strahlende Jüngling“ knüpft an die anfängliche „Sonne“ (im Griechischen und Lateinischen männlichen Geschlechts: ‚Helios‘, ‚Sol‘), die „Schwester“ korrespondierend an den heraufbeschworenen „Mond“ (griechisch-lateinisch weiblich: ‚Selene‘, ‚Luna‘) an, woran auch das „mondene Gestein“ erinnert. Mit Recht hat man diesen Schluss als der hermetischen Tradition entstammende androgyne Erlösungsvision gedeutet.<sup>36</sup> Sie erfährt hier im Motiv der ‚Schwester‘ eine intertextuell abgesicherte, aber intratextuell aufgeladene, gleichsam privatmythologische Zuspitzung. Über die Religions-Kritik des *Geistlichen Liedes* hinaus eröffnet sich hier eine poetische Bildwelt nicht-christlicher Religiosität. Die auf-,scheinende‘ religiöse Hoffnung auf Erlösung aus dem Zustand der ‚steinernen‘ Materialität wird durch die Bildwelt des Gedichts mythisch generiert und durch die rekurrente Motivik und ausgefeilte Struktur poetisiert. Und dabei gewinnt die Poesie selbst nicht nur eine religiöse Dimension, sondern auch religiöse Substanz, weil diese Vision nur *in* dem Gedicht selbst vollführt werden kann, außerhalb dieser ‚Welt‘ aber – im Unterschied zur Tradition des *Geistlichen Liedes* – keinerlei pragmatische oder gnomische religiöse Funktion und Verbindlichkeit besitzt.

Eine durch spezifisch poetische Mittel und eine Trakl-typische Bildlichkeit ‚vollführte‘ Sakralisierung in einer dem christlichen Ritus des ‚sursum corda‘ analogen Elevation ins Göttlich-Geistliche zeigt das Gedicht *Geistliche Dämmerung* aus demselben Teil-Zyklus:

Stille begegnet am Saum des Waldes  
Ein dunkles Wild;  
Am Hügel endet leise der Abendwind,

Verstummt die Klage der Amsel,  
Und die sanften Flöten des Herbstes  
Schweigen im Rohr.

Auf schwarzer Wolke  
Befährst du trunken von Mohn  
Den nächtigen Weiher,

36 Vgl. Aurnhammer 1986, S. 274f.

Den Sternenhimmel.  
Immer tönt der Schwester mondene Stimme  
Durch die geistliche Nacht. (HKA I, S. 118)

Mit großer Finesse imaginiert sich dieses Gedicht aus rauschtraumtypischen Wahrnehmungsweisen in einen poetischen Traum-Rausch und aus einer anfänglichen apollinischen Bändigung in ein dionysisches Mysterium hinein.<sup>37</sup> Hier genügt es zu sehen, dass nach synästhetischer, optisch-akustischer Erzeugung von erwartungsvoller Ruhe und Stille die dem „dunklen Wild“ als Trakl-typischer Figuration der ‚Schwester‘ bereits eingangs ‚begegnende‘ Sprechinstanz im selbstreflexiven (sich selbst bespiegelnden) „du“ auch inhaltlich – „trunken von Mohn“ als Chiffre für Opiate<sup>38</sup> – einen Rauschtraum inszeniert und damit die Hauptsehnsucht eines Drogensüchtigen nach Befreiung und Erlösung aus der ängstigenden und beklemmenden Welt der ‚Realia‘ erfüllt. Das im antiken Mythos – Hermes als Kahn-Führer in den Hades – über Novalis („Wir kommen in dem engen Kahn / Geschwind am Himmelsufer an“<sup>39</sup>) bis zu Rimbauds *Bateau ivre*<sup>40</sup> vielfach auch als Rausch-Symbol genutzte Kahn-Motiv führt das Ich über den „nächtigen Weiher“ (als Allusion auf den Hades) zu dem sich im „Weiher“ spiegelnden „Sternenhimmel“. Was der Sänger in Psalm 8 nur aus irdischer Ferne als Zeichen göttlicher Schöpfungsmacht bewundert, wird hier zum Symbol mythisch-dionysischer Selbstentgrenzung des Subjekts. Das lässt sich zunächst als Erlösung im Medium des Ästhetischen und das Phänomen selbst als Traklsche Ästhetik der Erlösung etikettieren. Im Rausch „poetischer Religiosität“ ist das Ich wie Gott. Und hier begegnet wiederum in zugleich anti-christlichem Affront statt des Heilsbringers Christus die all-erfüllende und deshalb göttlich „tönende“, im Gesang des „Bruders“ aufgehende „Stimme“ der „Schwester“, zugleich als neuerliche Verheißung einer dionysischen androgynen Vereinigung zweier vergöttlichter Figurationen.

Aber ‚göttlich‘ sind Sprechinstanz und „Schwester“ nur im *Rausch* der Poesie und die dem „sanften Gesang des Bruders am Abendhügel“ (HKA I, S. 142) korrespondierende ‚schwesterliche‘ „Stimme“ ist „monden“. Csúri hat gerade an diesem Motiv besonders eindringlich die Zwielfichtigkeit der Traklschen Motivwelt aufgezeigt, ihre Fähigkeit

37 Vgl. dazu ausführlich Kemper 2014, S. 258ff.; vgl. auch Kemper, Hans-Georg: Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten. Georg Trakl und der Expressionismus. In: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900. Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 1998, S. 141–169, hier S. 159. – Vgl. auch Csúri 2016a, S. 203f.

38 Vgl. Roth, Helen: Zur Ästhetik des Rausches in der Literatur. Berlin: Weidler Buchverlag 2013, S. 56ff., 156.

39 Novalis (Friedrich von Hardenberg): Hymnen an die Nacht. In: Ders.: Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais. Hg. v. Johannes Mahr. Stuttgart: Reclam 1984, S. 149–162, hier S. 162.

40 Rimbaud, Arthur: Das trunkene Schiff. In: Ders.: Das poetische Werk. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1980, S. 395–401.

zur Transparenz und zum Umschlag ins Nichtgeheuer und – dann auch als dämonisch empfundene – Nächtliche (vgl. zusammenfassend am Beispiel von *Offenbarung und Untergang* Csúri 2016, S. 303ff.). Im Blick darauf ist auch und gerade die Traklsche Grundkonstellation von Rauschraum und ‚Schwester‘ ein eindrucksvolles Beispiel für die Ambiguität seiner Motiv- und Bildwelten, die geradezu gnostische Wahrnehmungen und Erfahrungen hervorrufen können. Dabei versammelt sich aber diese semantische Kontrarität als Ambivalenz in den Motiven selbst an und deshalb enthält ein als dominant positiv erfahrener sakraler Moment in sich schon das Potential zum Umschlag ins Gegenteil. Als „mondene“ ist die „Stimme“ nicht „geistlich“ im Sinne von ‚rein‘ oder ‚spirituell‘, wie der Titel suggeriert, sondern zwielichtig, trügerisch und bleibt dionysisch, weil der ‚lunarische‘ Gesang der „Schwester“ neues Verführungspotential entbindet und so den ästhetischen Sühneversuch gerade im – und mit dem – Gelingen eines Rauschraums verhindert. Und deshalb scheitert letztlich auch die ästhetische Erlösung in ihrer zyklischen Durchführung.

Das gilt – trotz gegenteiliger Interpretationen – ansatzweise auch schon für das im Zyklus nachfolgende inter- und intratextuell hochkomplexe *Abendländische Lied*, das Löffler und Willer in ihre kleine Edition *Geistlicher Lyrik* aufgenommen haben.<sup>41</sup> Dieses auch von Csúri in zugleich ausführlicher Diskussion der Forschung eindringlich analysierte Gedicht (Csúri 2016a, S. 222ff.), das vielfach auf den Geschichtsmythos der fünften Hymne aus Novalis’ geistlichen *Hymnen an die Nacht* rekurriert (vgl. Kemper 2014, S. 264ff.), steht als siebenter Text im Mittelpunkt des Teilzyklus *Siebengesang des Todes*, der seinerseits als dritter Zyklus den Mittelpunkt der fünf Teilzyklen des Gedichtbandes bildet. Der herausgehobenen Platzierung wird das Gedicht durch den ins Weltgeschichtlich-Kulturhistorische ausgeweiteten Entwurf einer Menschheits-Utopie gerecht, die aus den poetisierten Zeichen von Vorwelt, Mittelalter und Gegenwart eine menschheitliche Erlösung *erträumt*; denn die Eingangszeile „O der Seele nächtlicher Flügelschlag:“ stellt das Lied auch mit zahlreichen weiteren rauschraumtypischen Darstellungsformen (vgl. ebd., S. 266ff.) unter die Ägide des Rauschraums und die vier Strophen entfalten sich in polaren Bildern bis zur Schlussstrophe, in der die Imaginationen keineswegs zufällig im Symbol der Androgynie enden:

O die bittere Stunde des Untergangs,  
Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.  
Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:  
E i n Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen  
Und der süße Gesang der Auferstandenen. (HKA I, S. 119)

41 Löffler, Jörg / Willer, Stefan (Hg.): *Geistliche Lyrik*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 163f. Vgl. dazu auch Löffler, Jörg: Religiöse und poetologische Aspekte in Georg Trakls *Abendländischem Lied*. In: Degner / Weichselbaum / Wolf (Hg.): *Autorschaft und Poetik* (Anm. 25), S. 285–293.

Die auch von Csúri zunächst betonte Zweideutigkeit erwächst aus der Bildkomposition der Strophe selbst. Diese wirft interessante interpretatorische Probleme auf. Zunächst markiert sie mit dem „Aber“ in der dritten Zeile einen deutlichen Kontrast. Der „Auferstehung“ geht ein „bitteres“ „Untergangs“-Bild voraus. Das aus den vorherigen Strophen beibehaltene gnomische „wir“ der Sprechinstanz imaginiert in dieser – durch den Blick ins Wasser auch als narzisstische (Selbst-)Bespiegelung deutbaren – Szene mit dem „steinernen Antlitz“ das Traklsche Sinnbild des unerlösten Subjekts, das an *Ruh und Schweigen* erinnert („In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch“; „Wieder nachtet die Sterne in mondenem Gestein“) und auch die Motive des ‚mönchisch‘ Einsamen und des bindingslosen ‚Elis‘-haften „Fremdlings“ als weitere wichtige Varianten der Selbstfiguration vereint. Mit diesem Bild des Untergangs gelangt das Gedicht zugleich vom dargestellten ‚Mittelalter‘ der vorherigen beiden Strophen in die „bittere“ „stein“-zeitliche Gegenwart. Und diese scheint von dem ausgeschlossen zu bleiben, was – deutlich mit einem „Aber“ markiert – den „Liebenden“ widerfährt: eben die paradiesische Erlösung zu „*einem* Geschlecht“. Das bei Trakl seltene Wort „Geschlecht“ scheint – verbunden mit den ein ‚Liebeslager‘ andeutenden „rosigen Kissen“ – auf eine nicht nur geistliche Liebe und eine nicht ‚nur‘ engelhafte, sondern auch leibliche Existenzform der „Auferstandenen“ zu verweisen. Dies ergibt sich auch aus der Anspielung auf Novalis’ berühmte siebente Hymne aus dessen *Geistlichen Liedern*: „Einst ist alles Leib. / Ein Leib / In himmlischem Blute / schwimmt das selige Paar.“<sup>42</sup> Die „Liebenden“ „heben“ die „Lieder“, als erwachten sie aus dem eingangs inszenierten Traum, aus „der Seele nächtlichem Flügelschlag“, aber die Bilder träumen sich nachfolgend sogleich wieder in einen ‚Rausch‘ von „strömendem“ „Weihrauch“ und imaginieren den „süßen“ Himmels-„Gesang“. Wie andere Interpreten und auch ich (Kemper 2014, S. 270) deutet Csúri die „Vision des *einen* Geschlechts aus ihren *strahlend* gehobenen Liedern“ als einen „Transparenzakt, in dem sich Mächtigkeit und Schöpfungskraft reiner Liebe manifestieren: Untergang wird in Auferstehung, Unheil in Heil gewandelt und die verlorene Harmonie und Einheit zwischen Gott und Mensch in einer geschlechtslos-spirituellen Ungeschiedenheit wiederhergestellt.“ (Csúri 2016a, S. 234).

Doch das lässt sich wieder durch den ‚Einbruch‘ der Doppelmotivik von Rausch und ‚Schwester‘ bezweifeln. Für Csúri freilich „scheint in diesem Falle kein einsehbarer Grund und auch kein sprachlicher Beleg“ für den Einfluss des Rausches vorzuliegen (ebd., S. 233). Methodisch kann dieser allerdings mit demselben Verfahren semantischer Kontextualisierung der Motive im Durchgang durch deren Belegstellen erbracht werden, das auch Csúris Motivbestimmungen und den daraus abgeleiteten Transparenz-

42 Novalis (Friedrich von Hardenberg): Geistliche Lieder (1799–1800). In: Ders.: Gedichte (Anm. 39), S. 103–123, hier S. 112.



akten und Schemata zugrunde liegt. Zum einen nämlich ist die Bildkonstellation selbst bereits aus den beiden Fassungen des Gedichts *Nähe des Todes* – dem zweiten Gedicht der (zur katholischen Tradition des *Geistlichen Liedes* zählenden) *Rosenkranzlieder* – bekannt: „O die Nähe des Todes. Laß uns beten. / In dieser Nacht lösen auf lauen Kissen / Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden schwächliche Glieder.“ (HKA I, S. 57) Analog: „O schon lösen in kühleren Kissen / Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden schwächliche Glieder.“ (HKA I, S. 368) Das Bildfeld signalisiert hier mit dem ‚kleinen Tod‘, dem Ende des Liebesspiels, zwar die ‚Nähe des Todes‘, ist aber damit zugleich ein völlig unpassendes, ja provozierendes Ende für ein *Rosenkranzlied*, zumal dieser dreiteilige Binnen-Zyklus mit dem Lied *An die Schwester* eingeleitet und die Deutbarkeit eines inzestuösen Liebesspiels in *Nähe des Todes* von diesem Kontext selbst nahegelegt wird. In der Schlussstrophe des *Abendländischen Liedes* dienen die Liebenden – der *Nähe des Todes* polar entgegengesetzt – nach ihrem Erwachen auf „rosigen Kissen“ als prekäres Bild für eine mit christlichen Vorstellungen nicht vereinbare ‚Auferstehung‘.

Das von Csúri vermisste Rauschhafte wird im „Strömen“ des „Weihrauchs“ indiziert. Weihrauch ist mehrfach olfaktorisches Stimulans von rauschhaften und zugleich verbotenen, sündhaften Liebesszenen (vgl. auch: „In Weihrauchkissen ein Lächeln verhurt und klug.“ HKA I, S. 301) In dem unsäglichen (titellosen) ‚Inzestgedicht‘ *O das Wohnen in der Stille des dämmernden Gartens* (mit der zweiten Zeile: „Da die Augen der Schwester sich rund und dunkel im Bruder aufgetan“) werden die unheilvollen Folgen in der zweiten Strophe wieder in der verschlüsselten Form der „reifenden Birne“, dem „Weihrauch“ und der „Georgine“ (dem weiblichen Georg!) angedeutet: „September reifte die goldene Birne. Süße von Weihrauch / Und die Georgine brennt am alten Zaun“ (HKA I, S. 314).<sup>43</sup> Auch im sakralen Bezirk erscheint Weihrauch als intensiver be- und vernebelnder, eher unangenehmer und unreiner Duft – so in *Die Kirche*: „In Weihrauchdünsten schwimmen schmutzige Laugen.“ (HKA I, S. 283; vgl. ebd., S. 256, 263) –, und dies in einer Reihe mit anderen Düften: „Heimlich haucht an blumigen Fenstern / Duft von Weihrauch, Teer und Flieder.“ (HKA I, S. 24) Weihrauch ist demnach Bestandteil der intensiven Rauschwelt des Olfaktorischen und mit der primären Semantik sakraler „Weihe“ adelt Trakl das Betörende, Verführende, ja Verruchte dieses fluidalen Stoffes als etwas Numinoses. Deshalb treten Berauschtigkeit und Weihrauch in den Begründungszusammenhang eines Bildfeldes („Wo Falter flimmern berauscht und irr, in Weihrauchdünsten vergilbt und lau.“ In: Degner / Weichselbaum / Wolf, S. 414), und deshalb benutzt Trakl Weihrauch und Mohn, diese schon seit der Antike bekannte Metapher für Opiate, geradezu als Hendiadyoin für *Rausch*: „Von Mohn und Weihrauch

43 Vgl. dazu Kemper, Hans-Georg: „Wer sind wir?“ Trakls Erinnerung im Vexierbild poetischer Rauschträume. In: Degner / Weichselbaum / Wolf (Hg.): Autorschaft und Poetik (Anm. 25;), S. 213-233, hier S. 218f. – Im Folgenden zitiert als Kemper 2016b.

duften milde Pfühle“ (HKA I, S. 287). Und in diesem Sinne wirkt der Weihrauch wie der generelle Oberbegriff „Duft“ in Trakls Poesie als Generator sowohl für himmelansteigende Träume und Halluzinationen wie als Verführer in triebgesteuerte Sündhaftigkeit wie in *Blutschuld* (Str. 2): „Aus Blumenschalen steigen gierige Düfte, / Umschmeicheln unsere Stirnen bleich von Schuld. / Ermattend unterm Hauch der schwülen Lüfte / Wir träumen: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!“ (HKA I, S. 249) Wenn daher Trakls französischer Übersetzer Robert Rovini „im *Weihrauch* den Opiumrauch“ erkennt (zit. Csúri 2016a, S. 232), dann ist dies keine rationale „Entzifferung einer Geheimsprache“, wie Adrien Finck kritisiert (zit. ebd.), sondern ergibt sich als Resultat der Motivrekurrenz in ihrer Trakl-spezifischen Semantik. Wenn Adrien Finck stattdessen meint, es handele sich in der Schlussstrophe des *Abendländischen Liedes* um eine Erhebung des „Drogenerlebnisses ins Religiöse“ (zit. ebd.), so ist dies denkbar, zumal sich gerade dieser Vorgang – wie gesehen – mehrfach und zuletzt im voranstehenden Gedicht *Geistliche Dämmerung* ereignet. Aber dann ereilt die intratextuell erschließbare negative Semantik des Motivs „Weihrauch“ auch dessen ‚sakralen‘ Gebrauch an dieser Stelle und lässt das rauschhafte Bild als unrein, nichtchristlich und ambivalent erscheinen.

Das gilt nun analog für den „süßen Gesang“, der mit der „Süße von Weihrauch“ korrespondiert und sogleich erneut statt der scheinbar ‚eindeutigen‘ spirituellen Utopie christlicher Auferstehung und Erlösung an die „monden“ „tönende“ „Stimme“ der „Schwester“ aus *Geistliche Dämmerung* erinnert. Von daher fragt sich, ob diese auffällige zyklische Anordnung eine Überbietung und damit ins Religiöse gewendete ‚Bereinigung‘ der *Geistlichen Dämmerung* durch das *Abendländische Lied* bedeuten soll oder umgekehrt dessen Relativierung. Das ist m. E. nicht zu entscheiden und kann daher als ambivalent gedeutet werden. Und obwohl die androgyne Schlussvision des *Abendländischen Liedes* im Blick auf dessen kulturgeschichtliche Repräsentativität eine Bruder-Schwester-Beziehung vom Wortlaut her nicht explizit einbezieht, legt der zyklische Kontext und der durch die „rosigen Kissen“ verstärkte intratextuelle Bezug auf die Liebenden in *Nähe des Todes* sie wiederum nahe. Dann würde das einsame „steinerne Antlitz“, das zuvor „in bitterer Stunde“ leidend „in schwarzen Wassern“ „untergegangen“ ist, eben nur als (die „Schwester“) „Liebendes“ erlöst und ginge im „Gesang der Auferstandenen“ nicht sündlos, sondern eher ambig und ‚rauschhaft‘ auf (ein Eindruck, der nicht entstehen kann, wenn das Gedicht isoliert in einer Anthologie erscheint).

Auch das nachfolgende *Geistliche Gedicht Verklärung* hinterlässt einen ambivalenten Eindruck (vgl. zu diesem Csúri 2016a, S. 192ff.; Kemper 2014, S. 270ff.): einerseits Bilder friedlich-christlicher Heilsbotschaft („Ein weißer Engel sucht Marien heim.“ „Zu deinen Füßen / Öffnen sich die Gräber der Toten“), andererseits zwei „mondene“ Schlussstrophen:

Stille wohnt  
 An deinem Mund der herbstliche Mond,  
 Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang;

Blaue Blume,  
 Die leise tönt in vergilbtem Gestein. (HKA I, S. 120)

Die erstere Strophe bietet ein Paradebeispiel für das rauschhafte, durch ausgefeilte Lautsymbolik, Alliterationen, Assonanzen unterstützte, geradezu „trunkene“ und klanghafte Ineinanderfließen der im Lautbestand ohnehin ähnlichen Motive („wohnt“, „Mund“, „Mond“, „Mohnsaft“, „dunkler Gesang“). Dabei ist erneut der Bezug zur zweiten Hälfte von *Geistliche Dämmerung* unüberhörbar. „Die Vereinigung des Poetischen mit dem Nächtlichen und Mondenen, dem Süchtig-Rauschhaften und Melancholischen“, erklärt auch Csúri, „zeigt, dass die Verklärung hier nicht christlich zu deuten ist. Vielmehr handelt es sich um eine dionysisch-poetische Verklärung, um die Metamorphose des Ichs zu einem Schauenden und Halluzinierenden, der die anfänglichen natürlichen und christlichen Elemente [...] in rauschhaft trunkene, in melancholisch-herbstliche Töne und Gesichte *dunklen Gesangs* verwandelt.“ (Csúri 2016a, S. 194; ebenso Csúri 2009, S. 63f.). Dieser latent bedrohliche „dunkle Gesang“ klingt, wie mir scheint, auch hinein in das „leise Tönen“ der „blauen Blume“, auch und gerade, wenn – wie Csúri überzeugend herausarbeitet – die *blaue Blume* als ursprüngliches Emblem für die Geliebte Mathilde in Novalis’ Roman *Heinrich von Ofterdingen* („die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte.“<sup>44</sup>) hier auf die ‚Schwester‘ hin transparent zu werden vermag. Denn dann wäre Csúris Deutung, diese Schlussimagination beschwöre „die verklärte Vision der Schwester, ihr blumen- und sternenhaftes, himmlisch vergeistigtes, Marien- und Mathildenhaftes, transzendent-seelisches Wesen“ herauf und verbildliche „zugleich unausgesprochen die ewig-romantische Sehnsucht und Liebe des sie poetisch verklärenden Ichs nach ihr“ (Csúri 2016a, S. 196), um den kontextuell erschließbaren Gegenpol zu ergänzen: Die „blaue Blume“ „tönt“ nur noch „leise“, erfüllt mit ihrem „dunklen Gesang“ nicht mehr den „Sternenhimmel“, sondern schwindet gleichsam im „vergilbten“, also leblosen „Gestein“, mit dem das Gedicht an das „versteinerte Antlitz“ und das „mondene Gestein“ erinnert, das in *Ruh und Schweigen* aber noch Ausgangspunkt der androgynen Erlösungsvision war. Hier dagegen erscheint die „blaue Blume“ entweder als ‚verwelkender‘ und auch deshalb schmerzlicher Teil dieser unerlösten Steinwelt oder als ein einsames, uneinholbares Sehnsuchszeichen. In diesem Sinne hat Trakl in seinem Epigramm *An Novalis* dessen Poesie als „blaue Blume“ im Sinne eines ‚verklärenden‘ Erinnerungs- und Sehn-

44 Novalis (Friedrich von Hardenberg): *Heinrich von Ofterdingen*. Ein Roman. Hg. von Wolfgang Frühwald. Stuttgart: Reclam 1987, S. 11f. Vgl. ebd., S. 132f.

suchtszeichens in einer nächtlichen Welt des Schmerzes gedeutet: „Eine blaue Blume / Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen.“ (HKA I, S. 325) Und der Titel *Verklärung* verweist auf Jesu Prophezeiung des eigenen Martyriums am Vorabend seiner Gefangennahme in Gethsemane: „Ist Gott verklärt in ihm, so wird ihn Gott auch verklären in sich selbst und wird ihn bald verklären.“ (Joh 13, 32) So wird *Verklärung* zu einem weiteren Moll-„Ton“ im musikalisch dominanten *Siebengesang des Todes*.

Und dieser ‚dunkle‘ Ton verschärft sich rapide. Dies schon im nachfolgenden Gedicht *Föhn*, das mit der Zeile „Blinde Klage im Wind, mondene Wintertage“ einen rauschhaften Alptraum intoniert („Tief im Schlummer aufseufzt die bange Seele“) und in dem Bild einer unüberbietbaren Selbstbestrafung und eines unerlösten Untergangs endet: „Silbern zerschellt an kahler Mauer ein kindlich Gerippe.“ (HKA I, S. 121; vgl. dazu Kemper 2014; S. 274ff.) In dem großen, komplexen, von Csúri und mir ebenfalls ausführlich interpretierten *Geistlichen Gedicht Passion* als vorletztem Text des Teilyklus vor dem abschließenden Titelgedicht *Siebengesang des Todes* ereignet sich ein letzter ‚orphisch‘ gebändigter Versuch, mittels einer einem *Hymnus* oder *Psalm* eigenen ‚narratio‘ zu einem Gnothiseauton der entscheidenden Schuld-Problematik des Ichs dieser Texte zu gelangen.<sup>45</sup> Die von der „Laute“ des Orpheus eröffnete erste Strophe erzählt die Inzest-Geschichte („Und folgend dem Schatten der Schwester; / Dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts“; HKA I, S. 125), um mit der Evokation „Stille Nacht“ zu enden. Während die Vorfassung des Gedichts diesen Verweis noch eindeutig auf „Weihnachten“ und damit hoffnungsvoll auf die ‚Sühne‘-Kraft des christlichen Erlösers bezog („O, daß frömmere die Nacht käme, / Kristus. [...] Gottes Geburt / Und die Hirten an der Krippe von Stroh.“ HKA I, S. 392), wird die „Stille Nacht“ in der Endfassung gerade in der Verknappung auch zum alternativen Zeichen für jene Zeit, in der das „wilde Geschlecht“ nun seiner Liebe ‚erneut‘ erliegt. Und tatsächlich wiederholt die ‚narratio‘ der zweiten Strophe das Inzest-Geschehen, diesmal als ab-urteilende Erinnerung an ein ent-artetes tierisches Ereignis: „Unter finsternen Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut / in steinerner Umarmung“ (HKA I, S. 125), und folgerichtig endet die Strophe mit dem Wunsch der von der Erinnerung gepeinigten Sprechinstanz: „Daß endlich zerbräche das kühle Haupt!“ Die dritte Strophe schließlich imaginiert zum dritten Mal und nun im Praesens nachgerade verzweifelt die sich trotz schuldhaft bewusstem Todeswunsch neu – ja „immer“ – einstellende Inzestphantasie: „Denn immer folgt, ein blaues Wild, / Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen, / Dieser dunkleren Pfaden / Wachend und bewegt von nächtigem Wohllaut, / Sanftem Wahnsinn;...“). Dabei ermöglicht auch die unklare syntaktische Konstruktion von „Dieser“ eine „mann-weibliche“ Zuordnung und der an Orpheus’ „Laute“ erinnernde „nächtige Wohllaut“ verweist selbstreflexiv auf den

45 Vgl. Csúri 2016a, S. 204ff., 214ff.; Kemper 1998, S. 159ff. Vgl. dazu auch Killy 1967, S. 21ff.

„mondernen Gesang“ dieser Poesie. Das Ich evoziert ihn in dem Maße, wie es ihn als *Passion* und deshalb zugleich als „sanften Wahnsinn“ erfährt und vollführt. Die mit „Oder“ eingeleitete Schlusspassage der Strophe und des Gedichts pointiert noch einmal den an Orpheus erinnernden „verzückenden“ Gesang und damit das Medium der Poesie selbst als Hauptursache der Verführung und damit des Scheiterns der ästhetischen Erlösung: „Oder es tönte dunkler Verzückung / Voll das Saitenspiel / Zu den kühlen Füßen der Büberin / In der steinernen Stadt.“ (HKA I, S. 125) Das Bild der „Büberin“, das auf die „Schwester“ verweist, die im Gedicht nicht nur als passiv Duldende, sondern als Mittäterin ins Blickfeld gelangte, erinnert zugleich an den *Dialog Maria Magdalena*, in dem die Hetäre beim Anblick Jesu ihren dionysischen Lebenswandel beendete. Hier aber wird das poetische „Saitenspiel“ zur erneuten dionysischen Verlockung sogar für diese ihre Sünden bereuende „Jüngerin“ des Erlösers. Damit ‚versündigt‘ sich das ungeistliche Gedicht mit dem geistlichen Titel *Passion* sowohl am von Nietzsche propagierten dionysischen „großen Ja zum Leben“ als auch am „Gekreuzigten“ und an der „Büberin“, es ‚vergeht sich‘ dadurch imaginativ an ihr und verweist auf eine Sprechinstanz, die im ‚Gnothiseauton‘ dieser *Passion* gerade durch den verführerischen Gesang die Schuld verschärft und damit doch zugleich die daraus resultierende fortdauernde, unstillbare und unsühnbare Sehnsucht nach dem „blauen Wild“ offenbart (vgl. dazu Kemper 1998, S. 160ff.; Kemper 2016b, S. 228f.).

Das Scheitern einer Sühne durch das selbst schuldige, weil rauschhaft begehrende dunkle „Saitenspiel“ der Poesie vollzieht Trakl radikal in dem als Teilzyklus aufzufassenden, den *Sebastian im Traum* abschließenden Prosagedicht *Traum und Umnachtung*. Und schon der erste Satz verdeutlicht nach der Preisgabe eines Versuchs der ästhetischen Erlösung, wie radikal sich Trakl nun wieder biblisch-christlichen Deutungsmustern des erbsündigen und gefallenen Menschen annähert: „Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts.“ (HKA I, S. 147) Das ist eine Allusion auf die Erbsünde (wenn auch nicht mit ihr identisch) und Csúri hat von da aus überzeugend mit ausführlichem Bezug auf die biblischen Parallelen den gesamten Text als narrative Imagination der Erbsünde mit ihren verhängnisvollen und unabänderlichen Folgen für den „Knaben“ als „kainshaften“ Träger und Repräsentanten des „entarteten Geschlechts“ dargestellt (Csúri 2016a, S. 245ff.). Der Schlussteil führt noch einmal die gesamte Motivik und Problematik zusammen. Er exponiert zunächst das zentrale Rausch-Problem, wobei Trakl sowohl im Titelgedicht *Sebastian im Traum* als auch im Garnisonsspital von Krakau seine Mutter selbst des Drogengebrauchs bezichtigt hat (HKA II, S. 729): „Tief ist der Schlummer in dunklen Giften, erfüllt von den Sternen und dem weißen Antlitz der Mutter, dem steinernen. Bitter ist der Tod, die Kost der Schuldbeladenen; [...]“ (HKA I, S. 150) Dann erfolgt kontrastiv eine rauschhafte Elevation in das himmlische

Reich der „Reinheit“: „und er sah das Sternenantlitz der Reinheit“, zugleich aber wird der Drogengebrauch als ‚Ursache‘ dafür benannt: „Silbern blühte der Mohn auch, trug in grüner Kapsel unsere nächtigen Sternenträume.“ (Ebd.) Aber dieses „Gift“ erweckt zugleich den imaginativen Kontrapost, mit dem dieser Text und das Hauptwerk insgesamt ihr unwiderrufliches Ende finden:

Schweigende versammelten sich jene am Tisch; Sterbende brachen sie mit wächsernen Händen das Brot, das blutende. Weh der steinernen Augen der Schwester, da beim Mahle ihr Wahnsinn auf die nächtige Stimme des Bruders trat, der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward. [...] Purpurne Wolke umwölkte sein Haupt, daß er schweigend über sein eigenes Blut und Bildnis herfiel, ein mondenes Antlitz; steinern ins Leere hinsank, da in zerbrochenem Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien; die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang. (Ebd.)

Ausgerechnet das christliche Abendmahl – im Luthertum Real-Symbol der ‚leiblichen‘ Vereinigung mit Christus – wird zur Allusions-Folie für die ‚leibliche‘ Vereinigung der Geschwister: eine nicht mehr steigerbare Blasphemie und ‚Todsünde‘, die denn auch zur ‚Strafe‘ für die Pervertierung des Zentrums christlicher Sakralität sofort mit der endgültigen Auslöschung geahndet wird.

## 6.5. Zur finalen Konvergenz von Person und Werk

Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs meldete sich Trakl sofort als Freiwilliger und Militärapotheke zum Einsatz und drückte bei der Abfahrt an die Front seinem Freund und Förderer Ludwig von Ficker zum Abschied einen denkwürdigen Aphorismus in die Hand: „Gefühl in den Augenblicken totenähnlichen Seins: Alle Menschen sind der Liebe wert. Erwachend (!) fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist alle deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.“ (HKA I, S. 463) Hier bekennt sich Trakl aufs Deutlichste zur autobiographischen Relevanz seines Dichtens und man darf den Aphorismus zugleich als Eingeständnis des poetischen Scheiterns an der Schuld- und Sühne-Problematik seines Lebens verstehen. „Sühne“ war also nicht im „monistischen Verwobensein“ seiner ‚Traum‘-Poesie, sondern nur im aktiven Einsatz mit dem Ziel der Selbstpreisgabe zu erreichen. Der Heldentod auf dem Schlachtfeld blieb ihm verwehrt, aber der Suizid durch eine Überdosis Kokain war offenbar aus Trakls Sicht als „Kost der Schuldbeladenen“ eine „vollkommene Sühne“, und dies auch als ‚real‘ autobiographische Beendigung der realen *und* poetischen Rausch-Sucht, die für ihn anders als durch diesen anti-christlichen Schlusspunkt nicht zu bereinigen war. Das aus dieser Sicht folgerichtige biographische Ende untermauert aber noch einmal eindrucksvoll, dass jedenfalls der Autor selbst seine Poesie nicht nur als autonome Kunst, sondern als zunehmend verschlüsselten, aber in der ‚Schwester‘ personifizierten Spie-

gel seines narzisstischen Selbst verstanden hat. Und dieses Gnothiseauton führte ihn in die „Bitternis“ der „wirklichen Welt“ zurück und zu einem Akt der Ich-Auslöschung, die ihrerseits wiederum – analog zu den prophetisch-apokalyptischen Gedichten der vierten Schaffensphase – ‚epochalen‘ Charakter für die nicht von Gott, sondern von den Menschen verschuldeten Katastrophen des 20. Jahrhunderts hat.